

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La traducción del pensamiento: el fluir de la consciencia y la
traducción literaria**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Luigi Bosetti Vega

Director

Antonio López Fonseca

Madrid

© Luigi Bosetti Vega, 2024

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La traducción del pensamiento: el fluir de la consciencia y la traducción literaria

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Luigi Bosetti Vega

DIRECTOR

Antonio López Fonseca

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



TESIS DOCTORAL

La traducción del pensamiento: el fluir de la consciencia y la traducción literaria

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

LUIGI BOSETTI VEGA

DIRECTOR

Dr. D. Antonio López Fonseca

Catedrático del Departamento de Filología Clásica

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 2023

A Feliza y a Piero, por todo lo inefable

Agradecimientos

Quisiera comenzar dando las gracias de una forma sincera y profunda a mi director y tutor, el doctor Antonio López Fonseca, cuyo tiempo, dedicación e inspiración han hecho posible que este trabajo pueda llegar a término. Su pasión por la traducción y sus extraordinarias aptitudes para guiarme me han servido como fuente de inspiración desde el Máster en Traducción Literaria. Pero, sobre todo, quiero agradecer su gran valor como persona, su amistad y el gran ejemplo que me ha servido para seguir en este complicado, pero, sin duda alguna, gratificante mundo académico. Las grandes metas no se pueden lograr sin la guía y la motivación de un gran maestro, y yo he tenido la suerte de toparme con el mejor.

De igual forma, quisiera agradecer a Elisa Velasco, a Mercedes González y a todo el equipo de Función Lenguaje, por ser también parte importante y fundamental en mi pasión por la literatura. Con ellas aprendí verdaderamente a leer un texto literario, pero, aún más importante, en ellas pude encontrar mi primer hogar cuando llegué a Madrid hace más de nueve años. Sin ellas, mi estadía y mi adaptación en España a tan joven edad no hubiese sido posible.

También me gustaría destacar a la Universidad de Los Andes, en Mérida, Venezuela, en especial al profesor Alastair Beattie, cuyas lecturas de Shakespeare se pueden ver reflejadas en este trabajo, a la profesora Claudia Pozzobon por transmitirme su pasión por la enseñanza y al profesor Edgar Moros por haber sido mi primer contacto con la traducción literaria.

A la Universidad Complutense de Madrid por haberme abierto las puertas para continuar con mis estudios y haberme brindado la oportunidad de conseguir algunas de las metas más importantes de mi carrera profesional.

En especial a mi tía Belkis Bosetti y a mi madre, Olga Vega, por haberse asegurado de que siempre tuviera un libro cerca durante mi niñez y mi adolescencia. Este trabajo también se debe a ellas, por haberme enseñado a leer, pero sobre todo por haberme dado la confianza necesaria y la seguridad para emprender cualquier proyecto que me proponga, aunque eso signifique estar tan lejos de ellas.

A mi padre, Mario Bosetti, por servir de guía firme para la toma de decisiones y por la mano que siempre puedo hallar ante cualquier dificultad. A mis hermanos, Mario y Alessandra, porque siempre están ahí, a Silvia y Robert Lowe por haberme apoyado en todo

momento, desde mi primera estadía en Estados Unidos, y a toda mi familia, en especial a mis abuelos y a mi tía Lina.

A mis amigos, en especial a Daniel Lugo y a Andreina Briceño por hacer todo lo posible siempre para compartir conmigo. A Ramiro Pérez y Edmund Keith por haber sido mis primeros brazos de amistad al llegar a Madrid, y continuar hoy en día, después de nueve años, siendo grandes amigos, y a Cecilia Varela y Alberto Gimeno por todo el apoyo que siempre me han brindado y por ser mi familia en Madrid. A ellos mi más sincero agradecimiento.

Y, por último, pero no con menos importancia, a mi mujer, Feliza G. Bosetti, por su apoyo durante todos estos años, en especial en los momentos en que pensé en tirar la toalla. Por su paciencia, su amor, su compasión y dedicación, por ser la mejor acompañante que pueda tener en este camino, por estos años lejos de todo, por todos los que quedan y por haber crecido a mi lado. Pero, sobre todo, por convertirme en padre y creer en mí.

A Piero, mi hijo, que sin haber llegado aún, me dio las fuerzas para culminar este importante objetivo de mi carrera.

A todos, gracias.

Índice

Resumen.....	3
Abstract.....	5
Prólogo.....	7
PARTE I.....	11
1. El fluir de la consciencia: una definición, una traducción, un monólogo y demás pensamientos.....	13
1.1 Una definición.....	13
1.2 Una traducción.....	20
1.3 Un monólogo y demás pensamientos.....	22
2. El fluir de los géneros literarios.....	45
2.1 El punto de vista del autor.....	50
2.2 El punto de vista del traductor.....	69
3. Los tres niveles de la traducción.....	77
3.1 La traducción interna.....	80
3.1.1 El traductor que confundió una patata con una zanahoria.....	81
3.1.2 La aprehensión lectora y la carga de sentido.....	91
3.1.3 La lectura escrupulosa de Dupin.....	97
3.2 La traducción combinada.....	103
3.2.1 Trazando lecturas para una mayor traducibilidad.....	105
3.2.2 El estilo del autor y el estilo del traductor.....	117
3.2.3 La traducción de lo inefable y la image poética.....	122
3.3 La traducción externa.....	129
3.3.1 Las neuronas espejo: imitación y mimesis en la traducción.....	141
3.3.2 El doble, el isomorfismo y las equivalencias.....	158
3.3.3 El ojo de la mente: la recreación de la consciencia y la recreación del pensamiento.....	166
PARTE II.....	181
4. Pensamiento por pensamiento, idea por idea: análisis y propuestas traductológicas.....	183
4.1 <i>Mrs. Dalloway</i> de Virginia Woolf.....	192
4.1.1 <i>La Señora Dalloway</i> de Virginia Woolf, propuesta de traducción.....	211

4.2 “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot.....	220
4.2.1 “La canción de amor J. Alfred Prufrock” de T. S. Eliot, propuesta de traducción.....	244
4.3 <i>Hamlet</i> de William Shakespeare.....	256
4.3.1 <i>Hamlet</i> de William Shakespeare, propuesta de traducción.....	272
4.4 <i>Bullet in the Brain</i> de Tobias Wolff.....	277
4.4.1 <i>Bala en el cerebro</i> de Tobías Wolff, propuesta de traducción.....	290
4.5 “A Talisman” de Marianne Moore.....	299
4.5.1 “Un Talismán” de Marianne Moore, propuesta de traducción.....	304
4.6 <i>En Attendant Godot/ Waiting for Godot</i> de Samuel Beckett.....	307
4.6.1 Esperando a Godot de Samuel Beckett, propuesta de traducción.....	319
5. Ulises de James Joyce como torre de babel.....	325
6. Un último pensamiento: conclusiones para seguir pensando.....	335
7. Bibliografía.....	341
7.1 Bibliografía primaria.....	341
7.2. Bibliografía secundaria.....	347

Resumen

La traducción del pensamiento: el fluir de la consciencia y la traducción literaria

A lo largo de la historia de la literatura los escritores se han ocupado, principalmente, de un objetivo preciso: recrear la mente de sus personajes. Desde la *Odisea* de Homero hasta el *Ulysses* de James Joyce se ha querido recrear, por medio de diversas técnicas que forman parte de un mismo recurso, la mente y la consciencia de los personajes. La universalidad del recurso del fluir de la consciencia, así como de estos textos, ha sido solo posible gracias a la traducción, tarea que se ha erigido como una de la más complejas, en especial, y no por casualidad, cuando se trata de textos en los que abunda dicho recurso.

El objetivo de este trabajo es definir el proceso de traducción literaria por medio de una novedosa teoría traductológica formulada, a partir de un estudio comparado del recurso del fluir de la consciencia, en tres niveles con la idea de demostrar que es ante la presencia de este recurso donde se encuentran las mayores dificultades de la traducción literaria de textos narrativos, poéticos y dramáticos.

La primera parte (PARTE I) ofrece la propuesta teórica, que parte de la definición del recurso del fluir de la consciencia en la literatura para realizar un estudio comparado del mismo a partir de la traducción de textos literarios. Se desarrolla una teoría de la traducción basada en tres niveles, interno, combinado y externo, como base de toda traducción de un texto literario. Por medio de una metodología inductiva, se definen los problemas generales de la traducción literaria a partir de este recurso, para lo cual se analizan ejemplos que permiten ratificar cada nivel. La segunda parte (PARTE II) supone la puesta en práctica y verificación de la hipótesis en dos direcciones. En primer lugar, un análisis traductológico, para el que se han seleccionado seis textos en lengua inglesa de géneros distintos, narrativa, poesía y teatro, en los que las diversas técnicas del fluir de la consciencia están ampliamente representados, se analizan las traducciones más destacadas al español, y se abordan sus puntos fuertes y débiles, con el fin de demostrar la importancia y necesidad del acertado tratamiento del recurso del fluir de la consciencia en la traducción literaria. En segundo lugar, se presenta una nueva

propuesta de traducción del autor de este trabajo para dichos textos, a modo de demostración de la teoría previamente desarrollada.

Las conclusiones a las que se ha llegado dejan, en nuestra opinión, clara la importancia de los tres niveles de traducción propuestos en la parte teórica como base fundamental para la traducción literaria. En especial se hace énfasis en el primer nivel (la traducción interna), que implica el acto de lectura de la obra literaria desde una perspectiva traductológica, y se le considera el nivel fundamental del acto de traducir, puesto que la dificultad de la traducción de un texto literario, sin importar su género, se encuentra, al igual que su solución, en este primer nivel, más allá de que en los otros dos niveles también surjan dificultades. De igual forma, se argumenta la asociación y la importancia del *fluir de la consciencia* como recurso también fundamental para la creación de sentido en los textos literarios. Asimismo, por último, se intenta demostrar el carácter fluido de los géneros literarios, en gran medida gracias al recurso del *fluir de la consciencia*, responsable de buena parte de las dificultades de los textos, independientemente de su género.

Abstract

The Translation of Thought: the Stream of Consciousness and Literary Translation

Throughout the history of literature, writers have been primarily concerned with one specific objective: recreating the minds of their characters. From Homer's *Odyssey* to James Joyce's *Ulysses*, the main concern has been to recreate the minds and consciousness of the characters through various techniques that are part of the same resource. The universality of the stream of consciousness, as well as these texts, has only been possible thanks to translation, a task that has emerged as one of the most complex, especially regarding texts that abound in this resource.

The aim of this work is to define the process of literary translation through an innovative translation theory based on a comparative study of the stream of consciousness resource at three levels. The goal is to demonstrate that it is in the presence of this resource where the greatest problems of literary translation of narrative, poetic, and dramatic texts are found.

The first part (PART I) offers the theoretical proposal of this work, which begins with the definition of the stream of consciousness resource in literature and a comparative study of this resource with the translational activity of literary texts. A translation theory is developed based on three levels, the inner level, the merged level, and the external level, as the foundation of all translations of a literary text. Through an inductive methodology, the general problems of literary translation are defined based on this resource. Examples are presented to demonstrate each level, defining the main problems found on the translation of a literary text.

The second part (PART II) consists of a practice and verification of the hypothesis carried out in two directions. First, an analysis of translation in which six texts in English of different genres, including narrative, poetry, and theater, have been selected. These texts cover a continuous use of the techniques of the stream of consciousness resource and their most prominent and relevant translations into Spanish are analyzed, exposing their weak and strong points to demonstrate the importance of the stream of consciousness resource in literary translation. The second consists of new translation

proposals by the author of this work for these texts, in order to demonstrate the previously developed theory.

The conclusions obtained and expressed make it clear, in our opinion, that the three proposed translation levels in the theoretical part are fundamental foundations for literary translation. Special emphasis is placed on the first level (inner translation), which covers the act of reading a literary work from a translational point of view, as the most important and fundamental level of the translation process. It is demonstrated how the difficulty of translating a literary text, regardless of its genre, lies, as well as its solutions, in this first level, conditioning the next two levels.

Likewise, the association and importance of the stream of consciousness resource as a fundamental resource for creating meaning in literary texts are argued. Furthermore, the fluid nature of literary genres is demonstrated to a large extent thanks to the stream of consciousness resource, which is also a great responsible for the difficulties of literary texts, despite the genre.

Prólogo

Sugiere Cervantes en *Don Quijote* que, sin la traducción, su obra, la obra fundamental de nuestra lengua, no existiría. Más aún, la trata como si fuese una traducción de una obra escrita por un tal Cide Hamete Benengeli. A través de este artificio, Cervantes consigue, en los inicios de la novela como género literario, lo imposible: que una traducción valga por sí misma y sea más reconocida que el texto base, al mismo tiempo que afirma que la historia de la literatura universal no podría existir sin la traducción. De igual forma, Cervantes utiliza ya técnicas que aún hoy se siguen considerando “modernas” para representar uno de los aspectos fundamentales y más importantes de la creación literaria: la mente y la consciencia de los personajes, especialmente, en este caso, la de don Quijote, una consciencia que será reflejo de muchos otros personajes célebres de la literatura que habría de venir mucho después.

La consciencia ha sido a lo largo de la historia moderna un tema de gran calado en las ciencias y en las artes. Los humanos somos quienes somos por la consciencia, por el descubrimiento y el reconocimiento del yo, y es en la literatura donde siempre se han conseguido las mejores respuestas. Esta representación no se puede dar de otra forma que a través de un recurso que constituye la esencia de esta tesis, un recurso que fluye por las venas de la historia y en la sangre de todo tipo de textos literarios: el fluir de la consciencia.

Antes de que se hablara de la plasticidad del cerebro, en literatura ya se hablaba del fluir de la consciencia, de la continuidad innata y perenne de los pensamientos y la mente, algo que mucho más adelante se confirmaría como cierto. ¿Pero es que acaso no es el acto de traducir también un acto fluido y continuo? ¿Un método de reconocimiento y descubrimiento del “yo” de los textos literarios, de esa consciencia que es el sentido, otra forma de creación literaria? ¿No es acaso la traducción la única forma en que los textos fluyen de un océano lingüístico a otro, de una cultura a otra? El misterio de nuestra mente, del cerebro humano, de ese tener cada vez menos certezas a medida que sabemos más de nuestra consciencia, es también el misterio de la traducción, el encuentro entre el arte y la ciencia en cuyo desarrollo la acribia y el rigor de la constante toma de decisiones se hacen primordiales.

Ese rigor y esa acribia en el trabajo traductológico necesitan un orden y un sistema que, de igual forma, permitan realizar la actividad con una escrupulosa precisión. Merece la

pena recordar un aspecto sustancial en todo trabajo de investigación expresado magistralmente por el padre de la neurociencia moderna, Santiago Ramón y Cajal [2008: 21]:

Supongo en el lector cierta cultura filosófica y pedagógica general, y que, por consiguiente, sabe que las principales fuentes de conocimiento son: la observación, la experimentación y el razonamiento inductivo y deductivo.

Y es precisamente esa la idea esencial de este trabajo, ofrecer una nueva teoría, una nueva visión del acto de traducir un texto literario a través de tres niveles insoslayables para su realización. El primer nivel, la “traducción interna”, se focaliza en el acto de lectura y se revelará, a través de ejemplos, análisis y sus respectivas propuestas traductológicas, como el nivel primordial de todo acto de traducción; el segundo nivel, la “traducción combinada”, mantiene relación, como se espera, con el primero, pero se relaciona con el aspecto creativo, pues se da por sentada la idea de que todo acto traductológico de un texto literario es, primordialmente, un acto creativo y científico; y finalmente el tercer nivel, la “traducción externa”, se ocupa de los problemas traductológicos y contrastivos de un idioma a otro.

Los tres niveles se abordarán en esta tesis desde dos vertientes y en dos partes bien delimitadas. En primer lugar, se ofrece un estudio teórico en el que se muestra la relación del recurso del *fluir* de la consciencia, por medio de su definición y de las técnicas que lo componen, con el acto de traducir. Para ello se acomete un estudio comparativo de las técnicas del recurso y su relación con los tres niveles, su importancia, su funcionamiento y su desarrollo con ejemplos concretos y específicos en los que la propia redacción intenta representar esas relaciones. La segunda parte la constituye una práctica *translaticia* a partir de los principios traductológicos que se moverá en dos *corrientes*: análisis traductológico y propuesta de traducción propia a partir de la teoría elaborada. Se analizan seis textos escogidos en lengua inglesa, de distintos géneros literarios, junto con sus traducciones más destacadas a la lengua española, textos en los que abunda el recurso del *fluir* de la consciencia, para luego proponer una nueva traducción de cada uno de ellos a partir de la nueva teoría propuesta en la tesis, de manera que se pueda corroborar la validez de la hipótesis. Con los textos seleccionados se pretende representar el recurso del *fluir* de la consciencia en su suma complejidad, a pesar de lo cual no ha dejado de estar presente a lo largo de la historia de la literatura occidental en todos sus géneros, desde Shakespeare, pasando por T. S. Eliot, Marianne Moore y Virginia Woolf, hasta autores más próximos a nosotros como Samuel

Beckett y Tobias Wolff. Tratamiento especial recibe la obra *Ulysses* de James Joyce, no solo por ser el texto que de forma paradigmática representa el uso del recurso del fluir de la consciencia, sino también por su carácter estilístico y estructural que ofrece un fluir de los géneros que será analizado detenidamente. Es *Ulysses* un texto que, además, traductológicamente muestra de forma magistral los tres niveles propuestos en esta tesis y reafirma la idea básica de este trabajo: cómo un recurso (el fluir de la consciencia) con todas sus técnicas es capaz de concentrar las mayores dificultades a las que se enfrenta la traducción literaria. A pesar de que se analizan y traducen solo textos en lengua inglesa, la teoría que se plantea aspira a ser una teoría general de la traducción literaria, y no solo de un idioma concreto.

Este trabajo es, en el sentido más puro de la palabra, propiamente una tesis: a partir de una hipótesis de partida, se llega a una conclusión o proposición que se mantiene con razonamientos. La propuesta teórica, creemos, representa una novedad en el campo de la traducción por el hecho de abordar algunos de los grandes interrogantes de la traducción literaria y darles una respuesta a través de un procedimiento claro estructurado en tres niveles, junto con la necesaria demostración o verificación en su parte práctica. De manera deliberada, y aun a riesgo de que puede generar cierta extrañeza, se ha decidido prescindir de toda nota al pie en la redacción de la tesis para darle a la lectura justo lo que se sugiere y se destaca a lo largo del trabajo: la propiedad de fluidez que hace referencia tanto al recurso del fluir de la consciencia como al acto translaticio, además de que, como se argumenta en el trabajo, las notas deberían evitarse en toda traducción; hay que dejar que el texto fluya por sí mismo.

PARTE I

1. El fluir de la consciencia: una definición, una traducción, un monólogo y demás pensamientos

1.1. Una definición

William James, el célebre filósofo y psicólogo estadounidense, afirmaba que uno de los primeros hechos para los psicólogos era que el pensamiento era fluido [1931: 224], es decir, que los pensamientos son continuos y no fragmentarios. Para explicarlo mejor, James atribuía cinco características importantes del pensamiento [1931: 225]:

1. Cada pensamiento tiende a ser parte de una consciencia personal.
2. Dentro de cada consciencia personal, el pensamiento está siempre cambiando.
3. Dentro de cada consciencia personal, el pensamiento es razonablemente continuo.
4. Siempre parece lidiar con objetos independientes de sí mismo.
5. Está interesado en algunas partes de estos objetos, excluye algunos otros y acepta o rechaza —“escoge” entre ellos, en una palabra— todo el tiempo.

James fue, entonces, el primero en utilizar la expresión *stream of consciousness*, “fluir de la consciencia”. Él da con esta expresión al utilizar una metáfora para referirse a la imposibilidad de sentir la misma sensación dos veces [1931: 233]:

However we might in ordinary conversation speak of getting the same sensation again, we never in strict theoretic accuracy could do so; and that whatever was true of the river of life, of the river of elementary feeling, it would certainly be true to say, like Heraclitus, that we never descend twice into the same stream.

A partir de aquí, James comienza a utilizar el término *stream* (“corriente”, “riachuelo”) para referirse a esa característica del comportamiento del pensamiento. Señala y hace énfasis en la unicidad de los sentimientos y sensaciones tal y como lo hace también el filósofo inglés George Henry Lewes, quien, además, define *consciousness* en el primero de sus *Problems of life and mind* como [1879: 83, 84]: “*The State of the Sensorium, the attitude of the sentient being alternately directed to each of the various sentient affections*”. Es decir, el estado de los sentidos, el hecho de poder percibir los sentimientos. Más adelante, en el tercer problema, Lewes compara al pensamiento con el álgebra diciendo [1880: 470]: “*The leading characteristic of algebra is that of operation on relations. This also is the leading characteristic of Thought. Algebra cannot exist without values, nor Thought without Feelings*”. Esta relación entre pensamiento y sensaciones y la imposibilidad de existencia del uno sin el otro es lo que lleva a James a juntar ambas ideas como un elemento único e irrepetible.

James finalmente completa la idea de la continuidad con la consciencia (*consciousness*), aclarando que sería imposible hablar de partes o pedazos de consciencia, enlazando y completando la metáfora de la corriente para acuñar, por vez primera, la expresión *stream of consciousness* [1931: 239]:

Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as “chain” or “train” do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed; it flows. A “river” or a “stream” is the metaphor by which it is most naturally described. *In talking of hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life.*

Su manera literaria de explicar la continuidad de la consciencia, ese fluir con el que se describe el pensamiento, la consciencia o la vida subjetiva, vendría a calar mucho más hondo en la literatura. Como artificio, precisamente subjetivo y de libre asociación, la construcción del personaje y de su consciencia vendría a ser mucho mejor entendida con la teoría de James. Esa idea de consciencia única e irrepetible sería una herramienta muy útil y atractiva para muchos escritores interesados en profundizar más en la mente y la psicología de los personajes. Porque si los pensamientos son continuos, lo debe ser de igual forma el lenguaje, en especial el discurso y la lengua.

En 1957, Wilder Penfield impartió una ponencia en el Instituto Neurológico de Montreal acerca de sus propios descubrimientos sobre la “consciencia” durante la estimulación eléctrica en el cerebro en varios de sus pacientes, que sufrían de epilepsia, mientras estos estaban plenamente conscientes. En la ponencia, titulada “*Some mechanisms of consciousness discovered during electrical stimulation of the brains*”, Penfield relata las experiencias vividas por sus pacientes durante la estimulación eléctrica en el cerebro y cómo estas estimulaciones dieron resultado, en varios de ellos, detonando sueños, alucinaciones, experiencias pasadas, y sobre todo la capacidad de sentir diversas sensaciones, tales como el hecho de escuchar música, tan solo con la estimulación eléctrica de un punto específico del cerebro. Entre las experiencias que relata Penfield [1958, 53-58], se cuenta que, mientras operaba con anestesia local a una de sus pacientes, aplicando electrodos estimulantes en varios puntos del lóbulo temporal del cerebro, la paciente le decía que sentía que estaba viviendo otra vez el nacimiento de su hija, que ya era mayor. Años más tarde, operando a una niña de catorce años, y durante el mismo proceso de estimulación, la paciente parecía tener alucinaciones que, sin embargo, eran siempre la misma. Caminaba detrás de sus hermanos por una pradera; más atrás un hombre la llamaba y le decía que llevaba serpientes en el bolso; la niña

asustada corría para alcanzar a sus hermanos. Sus hermanos corroboraron la historia después y su madre también recordaba haber escuchado a su hija contar la historia cuando era más pequeña. Años más tarde, la paciente siguió reviviendo la historia a través de sueños que ella describía como pesadillas. Finalmente, se reconoció que estas pesadillas eran un preámbulo para los ataques que podían llegarle a cualquier hora del día o de la noche. Por último, en el caso quizás más significativo, una paciente de veintiséis años estaba siendo operada cuando, a través de la estimulación con electrodos en un punto específico del lóbulo temporal, la paciente señaló que escuchaba música. Quince minutos después se le volvió a aplicar el electrodo en el mismo punto y la paciente volvió a afirmar que escuchaba música. Cada vez que se estimuló este punto, la paciente escuchó un tema musical. Tocado por una orquesta, la pieza empezaba siempre en el mismo punto e iba desde la estrofa hasta el coro. La sensación de la paciente era tan real que ella creía que alguien estaba dentro del quirófano con un gramófono. Cuando se le pidió que describiera la música que escuchaba, después del estímulo, la paciente comenzó a tararear la melodía en el tempo original de la canción. Años después, la paciente dijo recordar la canción perfectamente mientras era interpretada por una orquesta durante la operación y, aunque no era una de sus canciones favoritas, había buscado una copia de la pieza y la había tocado en el piano tiempo después. Penfield concluye su estudio aludiendo al *stream of consciousness*, pero con una metáfora diversa, obviamente más cercana a la música que a la corriente de un río [1958: 58]:

One must conclude that there is, hidden away in the brain, a record of the stream of consciousness. It seems to hold the detail of that stream as laid down during each man's waking conscious hours. Contained in this record are all those things of which the individual was once aware-such detail as a man might hope to remember for a few seconds or minutes afterward but which are largely lost to voluntary recall after that time. The things that he ignored are absent from the record.

Years ago, William James (1910) described the "stream of consciousness" as a river forever flowing. Its content, he pointed out, was never the same from moment to moment. The record of this stream, as we have brought it to light with the stimulating electrode, might better be compared to the sequence on a wire recorder or to a continuous film strip with soundtrack.

Esta conclusión de Penfield bien podría explicar por qué el estudio de James tuvo tanto impacto en la literatura. Los estímulos con electrodos en el cerebro y las sensaciones detonadas por los mismos son precisamente lo que el *stream of consciousness* busca en la literatura. Ese río de imágenes que fluye lleno de pensamientos y sensaciones, o bien, utilizando la metáfora de Penfield, esa cinta continúa con sonido que contiene los recuerdos y las sensaciones de todas las cosas que cada persona[je] ha vivido, pero que

ha olvidado y que estos estímulos le hacen recordar. Y es esto, precisamente, lo que comenzaron a hacer los escritores del *stream of consciousness* de una manera, obviamente, consciente y con una intención bastante clara, a saber, crear la consciencia y la psiquis del personaje a través de imágenes, palabras que siguiendo un orden se juntan con otras para generar estímulos y guiar hacia las sensaciones buscadas por el escritor.

Si bien James fue el primero que utilizó la expresión *stream of consciousness*, la primera vez que se utilizó estrictamente refiriéndose a un texto literario fue, como recoge Erwin R. Steinberg [1982: 110], en una crítica literaria de May Sinclair al escribir un artículo sobre Dorothy Richardson en el *Egoist* que decía [1982: 110]: “No hay drama, no hay situación, ni escena establecida. No pasa nada. Sólo es la vida siguiendo su curso. Es el fluir de la consciencia de Miriam siguiendo su curso”. *Les Lauriers sont coupés* [1887], escrita por Edouard Dujardin, es considerada la novela precursora del *stream of consciousness* del siglo XX. Sin embargo, como señala Steinberg [1982: 10], “El ejemplo importante más temprano parece ser *Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne”. Sin embargo, y como veremos a lo largo de este trabajo, las características fundamentales del recurso del *stream of consciousness* se pueden encontrar en prácticamente cualquier texto literario, incluso en aquellos anteriores a la fijación de la expresión. Podemos encontrar diversas técnicas del *stream of consciousness* en textos fundamentales como en el *Don Quijote* de Cervantes, por ejemplo, en esta escena del inicio del capítulo II de la edición de John Jay Allen [1982: 110] en la que el personaje habla consigo mismo para representar sus pensamientos:

Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba hablando consigo mismo y diciendo: -Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada Aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel”. Y era la verdad que por él caminaba. Y añadió diciendo: Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro. Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia, ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras!

Aun así, el mayor apogeo del *stream of consciousness* se dio, principalmente, con tres grandes escritores en lengua inglesa cuya complejidad y perfección en el uso del recurso marcó un antes y un después en la literatura occidental. Los tres más grandes ejemplos son *Ulysses* de James Joyce, *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf y *As I Lay Dying* de William Faulkner, junto con el resto de sus respectivas obras. Sin embargo, tal fue la influencia del *stream of consciousness* que también sería, y es, utilizado por muchos otros escritores, tanto en novelas como en relatos y también, claro está, en poesía, teatro e incluso cine.

A pesar de que el uso de la expresión *stream of consciousness* ya es parte de la literatura y del recurso del que se ocupará este trabajo, por lo que resulta innecesario intentar cambiar dicha terminología, su uso originalmente vendría a ser una equivocación. Como señala Steinberg [1982: 129]:

Joyce y algunos de los novelistas del *fluir* de la conciencia obviamente están más interesados en el “*fluir* de la pre-conciencia” que con el *fluir* de la conciencia, la cual sugiere algo racional. Con forma y ordenado. Sin embargo el término está demasiado bien establecido para ser desplazado o alterado ahora.

Virginia Woolf, en su ensayo *Modern Fiction*, en *The Common Reader* [1925: 85], habla de la idea del *stream of consciousness* refiriéndose no solo a la literatura, sino también a la vida como tal: “*Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end*”. Y es eso, precisamente, lo que el escritor del *stream of consciousness* busca plasmar en el texto, ese “halo luminoso” de la mente del personaje. La idea principal está ligada, también, a la idea de instantaneidad, es decir, mostrar lo que el personaje piensa, ve, oye, siente en el momento. Y ello con un propósito claro y con un camino ya previamente trazado y planeado por el escritor. Es, entonces, una instantaneidad falsa, pues, como todo recurso, el *stream of consciousness* es otro artificio más de la literatura. El uso de este recurso en literatura no es más que un artificio y, como tal, la recreación de la mente de un personaje no viene a ser algo más que una construcción artificial y con una intención específica, razón por la que al principio se haya intentado simular la espontaneidad y la aleatoriedad del pensar, ese aspecto aparentemente incompresible y enrevesado que trajo como consecuencia la transgresión del lenguaje, no solo desde un punto de vista semántico, sino también y sobre todo sintáctico.

Al centrarse en la psiquis y la construcción psicológica de los personajes, el *stream of consciousness* atiende a la relación palabras-sentimientos. Cada construcción, cada palabra, algunas veces aparentemente aislada, conduce a un sentimiento. Cada imagen y cada construcción, la unión de una palabra con otra, por más extrema que sea la construcción del *stream of consciousness* (como en el caso de Joyce), conduce a un sentimiento, pues los pensamientos, como ya lo afirmó Lewes, no pueden existir sin sentimientos.

Steinberg, para aclarar aún más la intención del escritor al usar el *stream of consciousness*, señala [1982: 120]:

Por tanto, como dice A.A. Mendilow, el novelista del fluir de la conciencia trata de “sondear los niveles más profundos de la naturaleza humana, el consciente anterior, el subconsciente, las profundidades donde la experiencia y la percepción no proceden entera o incluso principalmente de un medio verbal, sino que son táctiles y motores y visuales y auditivas también”. (...) Puesto que el novelista solo tiene bajo su mando el lenguaje, no puede reproducir la realidad. El escritor del fluir de la conciencia, sin embargo, trata de simular la realidad, de dar la impresión al lector que está recibiendo los datos de la conciencia en bruto, tal y como llegan a la mente del personaje.

Así pues, el uso del *stream of consciousness* no tiene otro objetivo que centrarse en la conciencia de uno o más personajes, acaso la intención principal de todo texto literario, pasando por Homero, Cervantes, Dante o Shakespeare, hasta la actualidad. Robert Humphrey, en su libro *Stream of Consciousness in the modern novel* [1954], define conciencia, de una manera más inclinada al sentido literario que psicológico, como toda el área donde se desarrolla el proceso mental, incluyendo especialmente los niveles del prelenguaje. Humphrey señala que los términos conciencia y psiquis vienen a ser, para él, sinónimos y hace hincapié en la importancia de no confundir conciencia con inteligencia o memoria. Más adelante, resume de una manera muy clara el porqué del uso del *stream of consciousness* en la literatura diciendo que “*Consciousness, then is where we are aware of human experience. And this is enough for the novelist*” [1954: 7]. De hecho, *awareness* es la palabra más común utilizada por neurólogos y psicólogos para definir la conciencia: “reconocimiento” sería quizás la palabra que más se aproxime a esta definición en español. Y, por ende, *stream of consciousness*, en literatura, sería un constante reconocimiento de la mente o las mentes de los personajes. La influencia de la psicología, principalmente de la mano de las investigaciones sobre la conciencia de William James y el psicoanálisis de Sigmund Freud, es más que clara. Y es que incluso ellos mismos sabían que sus investigaciones sobre la conciencia se inclinaban más al campo literario que al campo científico. Como recoge Leland De La

Durantaye [2006: 69], el doctor inglés Havelock Ellis, hablando del psicoanálisis comenta que era algo hermoso y espléndido, pero no era ciencia, sino arte. Y es en parte, también, una de las intenciones de este trabajo, establecer una estrecha relación entre ciencia y arte: la traducción vista como un puente que une ambas áreas, creando un enfoque antidisciplinar, tal y como la literatura intenta.

En muchas ocasiones se suele confundir la expresión del *stream of consciousness*, tomándola como una técnica, o llamándola también monólogo interior. Sin embargo, como recurso, vale la pena aclarar que el *stream of consciousness* no es una técnica literaria, sino simplemente un recurso en el que se usan diferentes técnicas. Robert Humphrey lo señala diciendo que [1954: 21]: “*Stream-of-consciousness is not a technique for its own sake. It is based on a realization of the force of the drama that takes place in the minds of human beings*”. Entre las técnicas utilizadas para su desarrollo, Humphrey nombra cuatro básicas: el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, la descripción omnisciente y el soliloquio. Estas técnicas serán explicadas con mucho mayor detalle más adelante, junto con otras como la imagen, el simbolismo y el montaje, en las que el punto de vista, como el uso del estilo directo o el estilo indirecto libre, hacen notar aún más el carácter artificioso del *stream of consciousness*, y por ende aún más de la traducción literaria.

En español, la confusión parece ir más allá, y es que, además de las diversas traducciones para *stream of consciousness*, también se incurre en la equivocación de referirse al recurso como monólogo interior. Entre las posibles traducciones de *stream of consciousness* que se han propuesto, se pueden destacar las siguientes: “fluir de la conciencia”, “flujo de conciencia” y “corriente de conciencia”, todas válidas y muy comunes para referirse al *stream of consciousness*. Sin embargo, se puede apreciar cómo, desde un primer momento y de manera totalmente conveniente, la misma traducción del recurso al español presenta un problema. En el caso del presente trabajo, se utilizará la expresión “fluir de la conciencia”, pues el verbo “fluir” se encuentra más cercano a la metáfora utilizada por William James cuando se sirvió por primera vez del sintagma *stream of consciousness*. “Fluir” conduce mejor a la continuidad y a la sensación de líquido que corre ininterrumpidamente. Es decir, el agua del río fluye como fluyen los pensamientos de la conciencia, como fluye el sentido en el texto literario. Hay que acotar también el uso del sustantivo “consciencia” y no “conciencia”. Este aspecto parece pasar desapercibido para la mayoría de los teóricos en español, inclinándose a la grafía de la palabra “conciencia”, sin -s-. Sin embargo, como sucede

en la lengua inglesa con la existencia de las palabras *consciousness* y *conscience*, la primera referida a la actividad mental y la segunda al aspecto moral del reconocimiento del bien y el mal, en español ocurre algo similar entre “consciencia” y “conciencia”.

1.2. Una traducción

El problema de la traducción del recurso del “fluir de la consciencia” será el principal objetivo de este trabajo, no obstante lo cual se hará notar, especialmente, el paralelismo entre el recurso del “fluir de la consciencia” y el proceso de traducción, ambos como actividad mental de forma interna, combinada y externa, llegando a relacionar la traducción de este recurso como la representación de un todo en la traducción literaria.

En la idea sostenida por Lewes y James de que nunca llegamos a pensar lo mismo y cada pensamiento, y por ende cada consciencia, es distinto y único, es ahí donde la traducción encuentra su principal problema, en la lucha contra la pluralidad de pensamiento que puede existir entre el autor del texto base y el traductor. No obstante, en la traducción parece darse una excepción, o al menos sería lo ideal, en la que el yo y el no-yo ocurren al mismo tiempo, en una misma actividad, en un mismo pensamiento que debe coincidir entre dos personas, el autor del texto base y el traductor. Por ello la traducción es una actividad tan compleja.

La misma metáfora utilizada por James para reafirmar la fluidez de la consciencia se puede aplicar también a la traducción, pues esta no es una cadena de ideas unidas y traspasadas de un idioma a otro, sino una corriente, dos ríos, las lenguas, que deben desembocar en un mismo mar, el sentido. Steinberg [1982: 112] señala que “el fluir de la consciencia no es nada más que una cadena de palabras y por lo tanto lo que escribe el autor del fluir de la consciencia no es una presentación, sino que, en el mejor de los casos, solo puede ser una simulación de lo que ocurre en la mente”. Esto lo hace el autor de la obra y también el traductor, en el mejor de los casos. Una simulación, en el sentido más etimológico de la palabra, es decir, representar el texto base en otro medio, es decir, en otra lengua. Esa misma idea de Virginia Woolf aludida anteriormente, al referirse a la vida como el “fluir de la consciencia”, podría servir para la traducción: el halo luminoso que es el sentido, y la capa semitransparente que debe ser el traductor y el idioma de llegada.

Además de ser un recurso literario, el “fluir de la consciencia” es una actividad que involucra también al lector, esta vez de una manera realista y espontánea. Mientras que en la literatura los escritores usan la técnica a manera de un artificio, es decir, con la

asociación libre del lenguaje y con el fin de modelar la psiquis del personaje, en el lector este proceso se da de manera espontánea, pero previamente creado, claro está, como consecuencia de lo que ya ha escrito el autor. Esta cuestión se la plantea James en su *Principles of Psychology* [1931: 252]: “*Is it true that there is nothing more in our minds than the words themselves as they pass? What then is the meaning of the words which we think we understand as we read? What makes the meaning different in one phrase from what it is in the other?*”. La casualidad no entra en la lectura de la literatura y las interpretaciones se ven provocadas por lo que ha escrito el autor, bien sea lo que él se planteaba o no. Ahí está la principal diferencia y razón de por qué el *stream of consciousness* ha calado como recurso literario. Mientras que en la realidad la consciencia se mueve con libre albedrío de manera muchas veces inexplicable, en la literatura este “libre albedrío” de los personajes es artificioso, está previamente pensado y calculado para que genere ciertos efectos o sensaciones. Y qué decir de la traducción, donde esta libertad se ve coartada por los límites que ya ha impuesto el autor del texto base.

El autor da ciertas direcciones a través del lenguaje, que conducen al lector a ciertos lugares. Como señala James [1931: 253] “*The truth is that large tracts of human speech are nothing but signs of direction in thought*”. Estas mismas direcciones, de las que también habla James, deben ser dadas por el traductor, tratando de conducir al lector a los mismos lugares posibles a los que conduce el texto, mas no a los que suponía el autor. Es imposible hablar de una intención del autor, pues es imposible dar con su mente o incluso preguntarle qué era lo que se proponía. Es posible, sin embargo, dar con las direcciones que propone el texto por sí mismo, y recrear de esta manera esas direcciones, ya estén bien o mal construidas en el texto base.

Robert Humphrey, al hablar de los principales problemas del escritor que utiliza el “fluir de la consciencia”, señala que [1954: 62]: “*The greatest problem of the stream-of-consciousness writer is to capture the irrational and incoherent quality of private unuttered consciousness and in doing so still to communicate to his readers*”. Un problema que también se generaría en el momento de traducir un texto literario, siendo el traductor otro autor, con la excepción de que se trata del intento de comunicar lo mismo que ya ha comunicado el autor del texto base.

El “fluir de la consciencia” serviría de igual manera para ilustrar la fallida idea de la imposibilidad de la traducción. Como dice James [1931: 255], “*Even were the pails and the pots all actually standing in the stream, still between them the free water would*

continue to flow”. Incluso aunque el texto se asiente como una roca inmensa e inamovible sobre la lengua base, el libre fluir del sentido seguirá corriendo, primero hacia el traductor como lector, después como autor, para, finalmente, dejarlo plasmado en el texto de llegada, es decir, de manera interna, combinada y externa.

1.3 Un monólogo y demás pensamientos

Como se dijo anteriormente, Humphrey [1954] ya clarificó que el fluir de la consciencia no es una técnica, sino un recurso que se logra gracias al uso de diferentes técnicas. Según él, esas técnicas serían el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, la descripción omnisciente y el soliloquio. Sin embargo, en este trabajo se añadirán el uso de la imagen, el simbolismo y el uso del montaje (tiempo y espacio).

El monólogo interior, en sus dos vertientes (tanto directo como indirecto), vendría a ser la técnica más común y utilizada a lo largo de la historia del fluir de la consciencia, hasta el punto de que suele confundirse con el recurso y se le suele llamar a todo uso del fluir de la consciencia, erróneamente, monólogo interior. Como bien afirma Humphrey [1954: 24], “*Monologue intérieur* is a term that is most often confused with stream of consciousness. It is used more accurately than the latter, since it is a rhetorical term and properly refers to literary technique”. Es lógico pensar que la razón por la que la expresión “monólogo interior” ha calado mucho más en teóricos de la literatura y escritores es por el hecho de referirse con más claridad a su uso literario y por ser más fácil, aparentemente, de comprender. Sin embargo, no hay que olvidar que el monólogo interior, tanto en su forma directa como indirecta, no es más que una de las técnicas del fluir de la consciencia. Señala Steinberg [1982: 106] que:

El crédito del origen del término “*monologue intérieur*” y la presentación de un análisis detallado de sus diversos aspectos, junto con un estudio comprensivo de su teoría y práctica en historia literaria y filosófica, pertenece a Victor Egger, quien publicó en 1881 su tratado especializado *La Parole intérieure*. Él lo define como “un des éléments les plus importants... de nos actes; la série des mots intérieurs forme un succession presque continué... le moi et la durée sont des idées équivalentes... c’est le noir; *je suis une pure succession*”.

Posteriormente, en 1930, cuando Edouard Dujardin, en el curso de una serie de conferencias literarias, presentó un análisis elaborado del monólogo interior, tuvo poco que añadir a la definición de Victor Egger. “Le monologue intérieur,” dice Dujardin, “est dans l’ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé...”.

Más adelante, Steinberg añade a la explicación que “este «tiempo en la mente» es representado simbólicamente por la mayoría de estos novelistas como un río que fluye

con recuerdos y visiones como sus principales componentes”. La definición completa de Dujardin, recogida por Steinberg [1982: 133], define el monólogo interior como:

Un discurso del personaje puesto en escena y tiene por objeto introducirnos directamente en la vida interior de ese personaje, sin que el autor intervenga en las explicaciones y los comentarios, y, como todo monólogo, es un discurso sin auditorio, que, a su vez, es un discurso no pronunciado; pero se diferencia del monólogo tradicional en que:

en cuanto a su tema, es una expresión del pensamiento, de lo más íntimo, lo más próximo del inconsciente;

en cuanto a su espíritu, es un discurso anterior a toda organización lógica, que reproduce este pensamiento en su estado naciente y de aspecto totalmente cambiante;

en cuanto a su forma, se realiza con frases directas, reducidas al mínimo o sintaxial;

y, de esta manera, responde esencialmente a la concepción que nos hacíamos hoy en la poesía.

La importancia de la definición de Dujardin se debe a que, precisamente, su novela *Les Lauriers Sont Coupés* es considerada como la precursora del uso moderno de esta técnica, si bien el monólogo y el soliloquio son técnicas antiguas que ya se usaban en las tragedias griegas, o como vimos en el ejemplo anterior del *Quijote* de Cervantes. Este uso moderno del monólogo, llamado interior precisamente por su exploración en la psiquis o en la consciencia de los personajes, vendría a ser algo que se forjaría como técnica a finales del siglo XIX. El problema, sin embargo, con la definición de Dujardin es que conduce a la confusión de la técnica con el recurso del fluir de la consciencia y además no considera, o deja fuera, el monólogo interior indirecto.

Es importante recordar que la denominación “fluir de la consciencia” (*stream of consciousness*) se origina en la lengua inglesa y, por lo tanto, al ser Dujardin un escritor francés, la expresión que caló y se hizo más común para el uso de esta y otras técnicas del fluir de la consciencia en Francia y el resto de Europa fue la de “monólogo interior” (*monologue intérieur*). Por esta misma razón, Robert Humphrey tampoco estaba de acuerdo con esta definición y decidió dar una más adecuada y clara [1954: 24]: “*Interior monologue is, then, the technique used in fiction for representing the psychic content and processes of character, partly or entirely unuttered, just as these processes exist at various levels of conscious control before they are formulated for deliberate speech*”. En esta definición, más precisa, Humphrey deja aún más claro a qué nos referimos al hablar de monólogo interior en la literatura y como técnica del fluir de la consciencia, a saber, la representación de la mente y de la psiquis del personaje en los diferentes niveles de la consciencia en el nivel del *pre-lenguaje*, es decir, en los niveles más cercanos al inconsciente, a ese *pre-discurso* o *pre-pensamiento* en el que se pueden

conocer íntimamente las intenciones más puras del personaje y conocer, entonces, íntimamente mejor a un personaje para su uso narrativo. Es el monólogo interior, entonces, el monólogo de la intimidad, por ahondar en lo más íntimo del personaje. Sin embargo, es este también uno de los objetivos, pero no el único, del recurso del fluir de la consciencia en general: representar la psiquis del personaje en el nivel del prelenguaje; como el mismo Steinberg [1982: 137] añade, “la técnica del fluir de la consciencia expresa, o explora o simula, o se ocupa del nivel del prelenguaje de la consciencia”. Entonces, ¿cuál es el objetivo específico del monólogo interior? Steinberg parece también confundir lo que es el recurso del fluir de la consciencia con la técnica del monólogo interior, a pesar de que él mismo se encargue de aclararlo. La clave está en el carácter *unuttered*, como recalca Humphrey, es decir, en esa representación de los pensamientos y de la psiquis de una manera no hablada o pronunciada y de manera directa en cuanto a la mente se refiere, aunque esta representación pueda ser directa o indirecta técnicamente. Aunque el fluir de la consciencia se centre en su carácter más interno en el nivel del prelenguaje de la consciencia, es con el monólogo interior como se expresa el pensamiento directamente.

La idea está en representar la forma previa de un pensamiento, la forma más íntima y por lo tanto también primitiva de una idea o pensamiento. Steinberg [1982: 137] dice que “el fluir de la consciencia podría definirse como ese método narrativo por medio del cual el autor intenta presentar una cita directa de la mente” y, sin embargo, esta definición errónea del fluir de la consciencia estaría más cercana a una definición del monólogo interior. No debemos olvidar, aun a riesgo de ser repetitivos, que el fluir de la consciencia no es más que un recurso literario, tanto narrativo como poético y teatral, por medio del cual se utilizan ciertas técnicas para lograr un objetivo preciso. Veamos, por ejemplo, la definición que da Humphrey [1954: 4]: “*We may define stream-of-consciousness fiction as a type of fiction in which the basic emphasis is placed on exploration of the prespeech levels of consciousness for the purpose, primarily, of revealing the psychic being of the characters*”. Del mismo modo, el monólogo interior sería una de las técnicas encargadas de representar ese énfasis centrado en la exploración de los niveles preverbales de la consciencia de un personaje, y la forma en que lo hace sería *citando* directa o indirectamente esos niveles preverbales del personaje para representar su psiquis. Humphrey [1954: 3] lo deja muy claro:

The prespeech level, which is the concern of most of the literature under consideration in this study, involves no communicative basis as does the speech level (whether spoken

or written). This is its salient distinguishing characteristic. In short, the prespeech levels of consciousness are not censored, rationally controlled, or logically ordered.

Cuando se habla de los diferentes niveles preverbales, se habla de lo que el padre de la Semántica General, el polaco-estadounidense Alfred Korsybski, denominó en su libro *Science and Sanity: an introduction to non-Aristotelian systems and general semantics* como diferentes niveles de abstracción. Recordemos que Korsybski basó su principal estudio en lo que él denominó la semántica general, que no se debe confundir con la semántica en términos lingüísticos. Korsybski sostiene que para la formación de una idea primero hay un nivel de sensaciones, luego uno de pensamientos, para luego dar con la idea. Siendo ese primer nivel de sensaciones el nivel preverbal por excelencia, como él mismo aclara [1994: 426], “*We can see them, handle them, feel them; but under no circumstances can we reach those levels by speak alone*”. Es en ese nivel interno en el que el fluir de la consciencia pone su énfasis, a través de diversas técnicas, para crear sensaciones que conduzcan a pensamientos y finalmente a ideas, todo ello desde el punto de vista de un personaje del que el lector es partícipe y por ende el receptor responsable de formar y relacionar esos niveles para dar con un sentido, guiado siempre por los caminos que el autor desee o intente. Profundizando un poco más en estos niveles preverbales, o niveles de abstracción, Korsybski los divide en cuatro, como recoge Steinberg [1982: 137]: “(1) el suceso, u objeto científico, o los procesos físico-químicos submicroscópicos, (2) el objeto ordinario manufacturado a partir del suceso por nuestros centros nerviosos más bajos, (3) los centros psicológicos, y (4) la definición verbal del término”. Dicho de otro modo, el primer nivel sería el nivel más profundo de abstracción o del proceso preverbal, ese primer nivel científico en donde se desarrollan los primeros procesos físico-químicos submicroscópicos; este nivel, como también aclara Steinberg, no entra en la representación ni en el objeto de enfoque del fluir de la consciencia, pues son, en muchos casos, aún desconocidos y por lo tanto sería imposible, e innecesario, de representar en un texto literario. Sin embargo, el segundo, el tercer y el cuarto nivel serían los niveles de las sensaciones, el desarrollo de los pensamientos y finalmente, dentro del recurso literario, el uso de las técnicas en sí, es decir, la definición verbal, como la define Korsybski. Son estos los tres niveles que interesan para la representación del fluir de la consciencia y para nuestro estudio traductológico: desde el punto de vista de la traducción, o del traductor para ser más específicos, ese primer nivel preverbal es lo que denominaremos *traducción interna*, es decir el proceso de lectura del texto literario, en el que el traductor debe, de igual forma

y partiendo de la idea de Korsybski, ver, manejar, sentir y descifrar el texto literario de la manera más precisa posible, es decir hacer un primer proceso de traducción (interno), para luego pasar a un segundo nivel que denominaremos *traducción combinada*, que lidiará con todo el proceso de creación literaria tanto por parte del autor del texto base como del traductor, terminando con el tercer nivel de definición verbal, que denominaremos *traducción externa*, que luchará directamente con la traducción de un texto literario de un idioma a otro.

Como dice Steinberg [1982: 138], “la técnica del *fluir* de la consciencia, por tanto, se ocupa de los niveles segundo y tercero de abstracción establecidos por Korzybski. En esos niveles donde se descubren imágenes psicológicas, sensaciones y percepciones”. Pero también se ocupa del cuarto nivel, al ser este el utilizado por el autor, a través de las diversas técnicas del *fluir* de la consciencia. Al ocuparse de esos niveles, estas técnicas se encargan de presentarlos en uno o varios personajes. Así pues, el monólogo interior se convierte en la primera técnica para hacerlo de una manera directa o inmediata. Por esto mismo la denominación “monólogo interior” también se ha puesto en duda, por ese carácter de inmediatez que representa. Como afirma Gérard Genette en *Figuras III* [1989: 239]:

Lo que desafortunadamente se ha denominado “monólogo interior” y que mejor sería llamar “discurso inmediato”: ya que lo esencial, como advirtió perfectamente Joyce, no es que sea interior, sino que esté de entrada, (desde las primeras líneas) emancipado de todo patrocinio narrativo, que ocupe desde el principio el primer plano de la escena.

Si bien esta idea podría servir perfectamente para el monólogo interior directo, no serviría para el monólogo interior indirecto, pues este sí posee características claras de la narración. De hecho, según Humphrey [1954: 29],

The basic difference between the two techniques is that indirect monologue gives to the reader a sense of the author’s continuous presence; whereas direct monologue either completely or greatly excludes it. (...) At the same time, the fluidity and sense of realism in the depiction of the states of consciousness can be maintained.

El monólogo interior indirecto consiste en utilizar otra técnica más, el estilo indirecto libre, para entrar en la mente del personaje sin abandonar nunca la presencia del autor y, con tal sutilidad, si está bien representado, conseguir que no haya una ruptura de voz ni de punto de vista en el narrador. En la literatura alemana también se le llama *Erlebte Rede* y, a pesar de que se le trate, algunas veces, como una técnica diferente, el *Erlebte*

Rede viene a ser el uso del estilo indirecto libre para lograr un monólogo interior, en este caso claro está, indirecto.

La definición de Dujardin acierta en que el monólogo interior parece ser una técnica más cercana a la poesía que a la narrativa por sus características intrínsecas del uso fragmentario del lenguaje y las cargas semánticas que consigue mediante el uso del simbolismo y la libre asociación. También afirma que está más cercano a la poesía por la ausencia de la voz del narrador. Sin embargo, como ya vimos, el monólogo interior indirecto ciertamente utiliza la voz del narrador y no la abandona para representar la consciencia del personaje. Dujardin también parece dar por hecho que el monólogo interior debe utilizar siempre la primera persona y, en su forma indirecta, como vimos, se utiliza la tercera.

Hay que aclarar también que, a pesar de que la misión del monólogo interior indirecto sea la misma que la del monólogo interior directo, este no simula una voz en primera persona, sino que representa una técnica que se utiliza de manera distinta, con el mismo objetivo, pero con efectos diferentes, como aclara Humphrey [1954: 29]. Básicamente, el monólogo interior indirecto puede ser representado de dos maneras distintas, una en donde la presencia del narrador es clara, acotando normalmente lo que piensa, y otra utilizando la técnica del estilo indirecto libre, en donde por medio de un narrador no personaje, en tercera persona, se representa la psiquis o la consciencia del personaje de una manera directa, sin abandonar nunca su voz narrativa, pero, eso sí, yendo directamente al pensamiento. Es decir, el narrador toma una licencia literaria y se otorga la posibilidad de entrar en la mente del personaje y presentarla ante el lector como si la reflexión estuviera saliendo directamente de la mente del personaje, sin comentario ni acotación. Humphrey [1954: 29] señala lo siguiente:

Indirect interior monologue is, then, that type of interior monologue in which an omniscient author presents unspoken material as if it were directly from the consciousness of a character and, with commentary and description, guides the reader through it. It differs from direct interior monologue basically in that the author intervenes between the character's psyche and the reader.

Humphrey, no obstante, parece olvidar que el estilo indirecto libre, que también forma parte del monólogo interior indirecto, no utiliza la acotación o el comentario del narrador.

Otra diferencia clara entre el monólogo interior directo y el monólogo interior indirecto es que este último es normalmente utilizado junto con otra técnica del *fluir* de la consciencia, incluso al utilizar la técnica del monólogo interior directo se podría llegar a

usar también el monólogo interior indirecto, es decir, la manera indirecta es utilizada de manera concreta y puntual para demostrar ya sea un pensamiento específico, ya sea una parte precisa de la consciencia de un personaje, como sucede, por ejemplo, en la novela de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* [1925]. Veamos dos ejemplos claros de monólogo interior indirecto (en sus dos usos) y monólogo interior directo, ambos utilizados tan solo en el inicio de la novela de Woolf mencionada en la edición de Stella McNichol de 2021. En primer lugar, el monólogo interior indirecto [2021: 1]:

Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself.
For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges;
Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning— fresh as if issued to children on a beach.

What a Lark! What a Plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into open air.

Como se puede ver, el narrador omnisciente en tercera persona representa la mente del personaje principal, que da título a la obra, Clarissa Dalloway, utilizando desde un primer momento el recurso del fluir de la consciencia, especialmente el monólogo interior. Cabe destacar que el caso de esta obra de Woolf, así como sucede también en otras como *To the Lighthouse* [1927] o *The Waves* [1931], la novela se enfoca principalmente en la representación de la consciencia de uno o más personajes, es decir, en el fluir de la consciencia. En estas primeras líneas podemos ver la representación del monólogo interior indirecto, tanto en su uso más común (con las acotaciones y los comentarios del narrador), como también con el uso del estilo indirecto libre. En este caso, “*And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning— fresh as if issued to children on a beach*”, la acotación en el uso del monólogo interior indirecto junto con la representación de sus pensamientos es el ejemplo más claro de la técnica. También se puede apreciar cómo el lenguaje poético se hace mucho más claro para representar la consciencia, demostrando cómo la técnica sí llega a estar más cercana a la poesía que a la narración. En este caso, sin embargo, el pensamiento es bastante claro y no se nota tanta fragmentación ni un uso, digamos, incoherente en la libre asociación de la consciencia, como sí sucede, por ejemplo, con *Ulysses* de James Joyce [1922], en donde la búsqueda de esa inmediatez y exactitud de la consciencia es aún mayor. Sin embargo, el objetivo y el uso de la técnica es el mismo. En la línea siguiente podemos ver el uso del estilo indirecto libre desde un primer momento, “*What a Lark! What a Plunge!*”, expresiones que suceden en la mente del personaje y que salen directamente sin

acotación ni comentario, pero que con los signos de exclamación siguen marcando al narrador, quien muestra por un breve momento la mente del personaje. El lector debe entender perfectamente que la expresión viene de la mente del personaje y no del narrador. Este sería un uso muy concreto y preciso de la técnica.

Veamos ahora el uso del monólogo interior directo, que ocurre en el mismo inicio de la novela, una página después [Woolf, 2021: 2]:

For heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorstep (drink their downfall) do the same; can't be dealt with...

Aquí el narrador describe cómo el personaje va a buscar las flores y oye las campanadas del Big Ben, para de inmediato adentrarse directamente en la consciencia del personaje y mostrar todo lo que se desarrolla en su mente mientras las escucha. Se aprecia una ausencia total del narrador, sin acotaciones, comentarios ni presencia alguna, en una muestra total y directa de la mente de Clarissa, o como dijo Steinberg [1982: 137], una cita directa de la psiquis del personaje, que es representada sin previo aviso ni marca narrativa, sino que es directamente expuesta en el texto literario. Es en este uso del recurso donde más libertad y licencias literarias se han tomado a lo largo de la historia y donde cobra importancia la libre asociación. Es también cierto que es esta quizás la técnica más famosa del *fluir* de la consciencia y por la que se llega a confundir todo el recurso. Si comparamos ambos fragmentos de la novela de Woolf, bien podría observarse cómo en este último, en el que el monólogo interior directo toma protagonismo, el lenguaje gana en expresión y se vuelve mucho más poético que en el primero, además de parecer que el texto estuviera escrito en primera persona. Esto sucede no solo con las palabras y las construcciones fragmentadas del discurso, sino también con el ritmo y la forma versada de puntuar gramaticalmente dicho fragmento. Si tomamos el inicio del tercer capítulo del *Ulysses* de James Joyce, “Proteus”, podríamos ejemplificar de una forma mucho más clara este aspecto libre, y aparentemente irracional, del lenguaje por medio de la libre asociación [Joyce, 1922: 45]:

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and sea wrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, blue silver, rust: colored signs. Limits of diaphone. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them colored. How? By knocking his sconce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire,

maestro di color che sanno. Limit of the diaphone in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.

“Proteus”, el tercer capítulo de *Ulysses*, comienza directamente dentro de la consciencia del personaje de Stephen Dedalus. Como se puede observar, no hay marca alguna de que haya un narrador, sino que directamente Joyce expone la psiquis del personaje mientras camina por la playa. La fragmentación del discurso es una marca clara de la creación de su consciencia, la enumeración de lo que ve y lo que esto genera en la libre asociación de la mente que lo lleva a pensar en otras cosas. Comúnmente este capítulo es conocido por ser la primera prueba dura para el lector y uno de los capítulos más difíciles, pues representa el primer monólogo interior de la novela. Sin embargo, inmediatamente después de ese párrafo, el narrador aparece para poner una pausa [1922: 45]: “*Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells*”, para luego de nuevo adentrarse en la mente del personaje. Además de esto, las constantes referencias a otras obras de arte y la simbología le otorgan una complejidad aún mayor, al igual que el lenguaje poético y fragmentado. Tal y como afirma Humphrey [1954: 48], “*All stream-of-consciousness fiction is greatly dependent on the principles of free association*”. En un principio la libre asociación era un método de terapia que formaba parte del psicoanálisis desarrollado por Freud y que consistía en pedirle al paciente que expresara verbalmente los pensamientos y fantasías que se le vinieran a la mente de manera espontánea, cosa que influyó fuertemente en la técnica del *fluir* de la consciencia en la literatura. Tal y como afirma el propio Humphrey [1954: 43],

The chief technique in controlling the movement of stream of consciousness fiction has been an application of the principles of psychological free association. (...) The psyche, which is almost continuously active cannot be concentrated for very long in its processes, even when it is most strongly willed; when little effort is exerted to concentrate it, its focus remains on any one thing but momentarily. Yet the activity of consciousness must have content, and this is provided for by the power of one thing to suggest another through an association of qualities in common or in contrast, wholly, or partially— even to the barest suggestion. Three factors control the association: first the memory, which is its basis; second, the senses, which guide it; and third, the imagination, which determine its elasticity.

Por ello es, la libre asociación, una de las características principales no solo del monólogo interior directo, sino del *fluir* de la consciencia en general. Sin embargo, paradójicamente esta “libre asociación” en literatura, aunque sea precisamente esto lo que quiera representar, es tan solo un artificio para representar uno o varios sentidos concretos, limitados por la propia creación del autor. Es decir, finalmente, esta libre

asociación no es tan libre ni arbitraria como se quiere representar, sino todo lo contrario, son los límites del sentido del texto literario, algo similar a lo que sucede en el proceso de traducción, en el que la libertad, como se dijo anteriormente, se ve coartada por el sentido del texto base.

Siguiendo con el monólogo interior, al igual que el fluir de la consciencia, este no es único y exclusivo de la narrativa, sino que también está presente en otros géneros literarios como el teatro, la poesía e incluso el cine. Si tomamos en cuenta la poesía, la relación es más obvia con el uso del lenguaje poético, o como expresan James Moffet y Kenneth R. McElheny en su libro *Points of View: An Anthology of Short Stories* [1995: 13], “*Interior monologue thrives in poetry as well as in drama, because rendering the ongoing inner life often demands extraordinary uses of language*”. Poemas como el célebre “The Love Song of J. Alfred Prufrock” de T. S. Eliot utilizan de manera muy clara el monólogo interior y otras técnicas del fluir de la consciencia. Asimismo, la técnica más común, y más ligada al monólogo interior, en el teatro vendría a ser el soliloquio, que consiste en expresar los pensamientos y la consciencia de un determinado personaje, pero con la diferencia de que en teatro esto se hace por medio de un locutor en voz alta, o como sucede en la “novela” *The Waves*, de Virginia Woolf, compuesta de diversos soliloquios de los personajes. Como afirma Eduardo Aznar Anglés en *El Monólogo interior, un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura* [1996: 72]: “Soliloquio, sería un monólogo en situación de soledad, es decir, es uno el que habla y ese uno habla «solus»; finalmente, el monólogo interior alude al discurso de la intimidad de la conciencia”. Es decir, el monólogo interior se acerca mucho más a la consciencia y a ese nivel de prelenguaje. El soliloquio es un discurso más definido, de pensamientos más cercanos al habla y por lo tanto son representados de esa manera. Si bien ambos, tanto el monólogo interior (directo) como el soliloquio, son representados de manera directa, el monólogo interior no busca ser racional pues el personaje no lo desarrolla conscientemente, frente al soliloquio que sí busca ser racional, pues su función es crear una conversación con uno mismo, es decir, entre un solo personaje. Seymour Chatman, en *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* [1978], señala varios aspectos que todo soliloquio debe tener, tomando como referencia *Macbeth* y *Hamlet* de Shakespeare, y estos son:

- (1) the character does in fact speak (in the cinematic version, by a technical trick, his lips remain closed but we hear his voice);

- (2) either he is alone on stage, or if there are others they show by their demeanour and actions that they do not hear him;
- (3) he traditionally faces the audience;
- (4) but he does not necessarily name the audience; the second person pronoun or the imperative is addressed either to himself or, in formal apostrophe, to someone not present (“ye Gods”, or the like);
- (5) thus the audience is not addressed but rather overhears the character’s address to himself or to someone not present;
- (6) the style and diction of the soliloquy tend to be very much of a piece with the character’s ordinary dialogue; thus if he speaks in a formal and poetic manner to the other characters, that is the style of the soliloquy, too; there is no attempt to modify his language to show that it is an inner phenomenon;
- (7) the content often constitutes an explanation of or comment on the character’s situation.

Chatman señala que los puntos (1) y (2) siempre se dan y que los demás se dan en la mayoría de los casos. Con estos puntos se puede observar la diferencia entre soliloquio y monólogo interior. Para complementar esta idea veamos lo que dice Humphrey al respecto [1954:36]:

The soliloquy differs from the interior monologue primarily in that, although it is spoken solos, it nevertheless is represented with the assumption of a formal and immediate audience. This, in turn, gives it special characteristics which distinguish it from internal monologue. The most important of these is a greater coherence, since the purpose of it is to communicate emotions and ideas which are related to a plot and action; whereas the purpose of interior monologue is, first of all, to communicate psychic identity.

El término coherencia, pues, es clave para entender la diferencia entre soliloquio y monólogo interior. Mientras en el soliloquio hay un discurso mucho más coherente y elaborado, en el monólogo interior se busca expresar los niveles del prelenguaje. No obstante, si bien el soliloquio es una técnica propia del teatro, esto no quiere decir que no se pueda utilizar también en otros géneros literarios, especialmente en narrativa. Otro ejemplo claro es la novela *As I Lay Dying*, de William Faulkner, que consiste en soliloquios de quince personajes distintos. Humphrey añade [1954: 36]:

Soliloquy in the stream-of-consciousness novel may be defined as the technique of representing the psychic content and processes of a character directly from character to reader without the presence of an author, but with an audience tacitly assumed. (...) The point of view is always the character’s, and the level of consciousness is usually close to the surface.

Claro está que el uso del soliloquio en narrativa no está exento de la presencia de otras técnicas del fluir de la consciencia, que se ha convertido en un recurso para la expresión de elementos específicos. Son pocos los casos en los que se ha desarrollado una obra entera a partir del fluir de la consciencia, y los ejemplos ya se han nombrado anteriormente. Así pues, el uso del soliloquio en narrativa se dio como una consecuencia del análisis y el desarrollo del fluir de la consciencia en la narrativa a través de los años. En el caso preciso de Faulkner, fue capaz de recoger lo que anteriormente ya habían hecho Joyce y Woolf para convertirlo en algo en donde también importaba la trama y lo que se quería contar, y no solo la forma o el aspecto psicoanalítico de los personajes.

De la misma forma que el soliloquio sería una de las técnicas más flexibles y coherentes del fluir de la consciencia, y por ende más comunes en la literatura mundial, hay otra técnica que también representa, en menor medida, esta flexibilidad, pero que también cuenta con la misma popularidad, a saber, la descripción omnisciente. Al hablar de descripción omnisciente, hablamos de uno de los recursos más antiguos y utilizados de la literatura mundial. Sin embargo, al referirnos a la descripción omnisciente en el fluir de la consciencia, estamos hablando de una descripción, siempre desde un narrador omnisciente, pero desde la psiquis o la consciencia de un personaje, es decir, una descripción que ocurre en la mente del personaje y que, siguiendo las pautas explicadas, se dará gracias a la libre asociación, al uso de la imagen, el simbolismo y, claro está, desde el uso del monólogo interior o el soliloquio.

Ejemplos claros de la descripción omnisciente en el fluir de la consciencia se pueden observar en muchas obras anteriores a la concepción del término *stream of consciousness*. En el mismo *Don Quijote*, en la célebre descripción totalmente omnisciente de los molinos que don Quijote ve como gigantes, y en numerables casos durante la novela de Cervantes en la que la descripción se da desde los personajes. O también en otra gran novela fundamental, mucho más moderna, como *Madame Bovary* de Flaubert, o, para seguir con un ejemplo de Virginia Woolf, en muchas partes de la novela *Mrs. Dalloway*, por ejemplo, en el siguiente pasaje [2021: 107]:

Love and religion! thought Clarissa, going back into the drawing-room, tingling all over. How detestable, how detestable they are! For now that the body of Miss Kilman was not before her, it overwhelmed her — the idea. The cruelest things in the world, she thought, seeing them clumsy, hot, domineering, hypocritical, eavesdropping, jealous, infinitely cruel and unscrupulous, dressed in a mackintosh coat, on the landing; love and religion.

Se ve claramente cómo un narrador omnisciente desde la consciencia del personaje hace una descripción simple de lo que está observando. Desde el uso del monólogo interior indirecto y el del estilo indirecto libre, el narrador presenta la mente del personaje de Clarissa Dalloway y desde allí realiza la descripción omnisciente, en este caso de otro personaje, Miss Kilman. Cabe destacar cómo la descripción, aunque el narrador está situado dentro de la consciencia del personaje, sigue estando en tercera persona. Es, por lo tanto, una descripción que adquiere aún más fuerza porque el lector sabe que está presenciándola desde la mente del personaje, y por lo tanto es lo que ella ve y cómo lo ve, es decir, el sentido de esa descripción dice no solo lo que está viendo, sino que también dibuja a ese mismo personaje, en este caso a Clarissa, y cómo se siente. Con esta descripción, además escrita de una manera cíclica, con repeticiones y figuras literarias muy cercanas a la poesía, el lector puede interpretar los sentimientos de Clarissa Dalloway y cómo se siente, incluso utilizando la misma descripción para ella misma.

Es importante aclarar que, aunque el recurso se desarrolle dentro del uso del monólogo interior indirecto, la descripción omnisciente, como aclara Humphrey [1954: 35], es una técnica totalmente distinta:

It remains necessary only to distinguish this technique from indirect interior monologue in order to establish it as one of the basic techniques of the stream-of-consciousness novel.

The distinction is implicit in the definitions of the two techniques, especially in that part of the definition of indirect interior monologue which states that “an omniscient author presents unspoken material directly from the psyche.” This is the fundamental difference between the two techniques, and it is a difference that separates them widely and that changes their respective possible effects, textures, and scopes. The use of description by an omniscient author to represent consciousness allows for almost as many variations as there are of style in general.

Si bien ya se han revisado las que podrían ser las técnicas principales del fluir de la consciencia, a saber, el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, el soliloquio y la descripción omnisciente, que como señala Humphrey [1954: 41] “*they have proved to be, in the hands of the most skillful writers, capable of carrying the strange and awkward load of human consciousness into the realms of legitimate prose fiction*”, es necesario también hablar de otras técnicas que ayudan y forman parte de la construcción del fluir de la consciencia. Y es que cada técnica, al formar parte de un mismo recurso, está relacionada con las demás. Así como para hacer una descripción omnisciente se necesita el uso del monólogo interior, para el uso de la descripción

omnisciente y del fluir de la consciencia en general siempre va a ser de suma importancia el simbolismo, como elemento básico para darle un sentido literario al recurso.

Cada palabra utilizada en esa descripción de *Mrs. Dalloway* conlleva un simbolismo que carga de sentido lo que ya de por sí se entiende. Es el caso de las dos palabras que abren y cierran la descripción: *Love and Religion*. Utilizadas juntas ganan en sentido y llenan de simbolismo todo lo que está siendo contado en ese momento en la novela. La relación de las palabras y la importancia del símbolo cobran aún más sentido en el fluir de la consciencia. Como afirma Humphrey [1954: 81], “*The basis of symbolism is the use of special and private symbols*”. Al hablar de símbolos privados, en el fluir de la consciencia adquieren aún más sentido, pues estamos hablando del simbolismo dentro de la mente de un personaje. De ahí que el uso del simbolismo sea también necesario para representar esa privacidad de la cual el lector está siendo testigo. El uso de las palabras “amor” y “religión” dentro de la consciencia del personaje de Clarissa Dalloway de inmediato adquieren otro sentido y una fuerza mayor o diferente que si se dieran en cualquier otro personaje o en otra novela. Así lo explica Humphrey [1954: 81]:

Modern artists, and particularly those writers who have been concerned with mental functioning, have recognized, either from theory, or what is more likely, from self-conscious experience, that the primary mental process is that of forming symbols. From simple perceptions and feelings come symbols; and this symbol-forming process is prior to association or ideation.

La naturaleza del símbolo como elemento del fluir de la consciencia está vinculado al mismo significado del fluir de la consciencia, pues este cobra sentido ya en la consciencia del lector. El símbolo como tal no posee ningún sentido hasta que el lector, al percibirlo, lo relaciona con el contexto y le otorga el sentido que ha sido ya sugerido por el propio texto.

Basándonos en la teoría de la estructura de la lengua y la abstracción desarrollada por Korybsky [1994], nos podemos percatar de la importancia de la relación de las palabras para crear símbolos, y por ende también de la misma importancia de la elección de las palabras a la hora de traducir. Cuando leemos las palabras “parque” y “perro”, de inmediato encontramos similitudes que cobran sentido en la consciencia y que se diferencian directamente en el “inconsciente”. Por esta razón, podría afirmarse que la palabra “parque” en situaciones específicas podría adquirir otra naturaleza y crear otro símbolo si está acompañada de otra palabra diferente a “perro”.

En la traducción, la consciencia funciona de la misma manera y, sin embargo, el proceso de correlación debe ser más acentuado y preciso tanto en el punto de la consciencia (semejanza) como en el punto del inconsciente (diferencia), para que, como afirma Korzybsky [1994: LXII], “*We could eventually berate and ridicule people for their old neuro-linguistic habits, but in our work we take the neurological attitude and realize the difficulties of linguistic habits and neurological recanalization*”. En el proceso de traducción de un texto literario se produce siempre un proceso del fluir de la consciencia por parte del traductor, al igual que en el simbolismo por parte del lector. Sin embargo, este proceso del fluir de la consciencia debe ser permanente durante la actividad de traducción, es decir fluido.

En el proceso de selección de las palabras, el traductor debe ser extremadamente cuidadoso y preciso, pues, aunque la palabra pueda pertenecer a un mismo campo semántico, sin duda alguna cada una será portadora de un sentido, de un ritmo y de una aliteración distintos. Si utilizamos un ejemplo extremo y tomamos las características de un perro y las de un lobo, a simple vista desde el aspecto físico no habría muchas diferencias, y de hecho ambos pueden pertenecer a una misma familia o especie, no obstante, la carga semántica y la simbología de cada palabra pueden estar en lugares totalmente opuestos.

Al hablar de simbolismo en literatura, y especialmente en el recurso del fluir de la consciencia, inmediatamente tenemos que hablar de la imagen. Como dice William James [1931: 255], “*Every definite image in the mind is steeped and dyed in the free water that flows around it*”. Y si bien la imagen es un recurso más cercano a la poesía, esta no es exclusiva de la misma y se da, sobre todo al hablar de fluir de la consciencia, en textos narrativos y dramáticos. Una imagen, formalmente, consiste en generar un sentido que no está explícito en el texto, gracias a la comparación de dos objetos o acciones que, comúnmente, se contradicen o se interponen; esta comparación produce un choque que hace que se genere un tercer término (el sentido) que no aparece explícito y que generalmente es imposible de expresar con palabras. Elisa Velasco, en *Hacer imágenes* [2003: 2], da la siguiente definición: “Una imagen no es sino una comparación entre dos términos de manera que la relación que se establece entre ellos enriquezca, al menos, al comparado”. Y por medio de ese enriquecimiento que se debe dar en el elemento comparado se generaría entonces un tercer término, que vendría a ser el sentido. Así pues, las metáforas y los símiles, al igual que la simbología, vendrían a ser las imágenes más comunes en cualquier texto, aunque es cierto que aquellas

imágenes mejor logradas no tienen por qué ser metáforas o símiles ni seguir la tradición de algún símbolo, sino que huyen de cualquier comparación explícita y simplemente presentan el choque de dos situaciones o dos acciones que generan el tercer término (el sentido) como un estallido al choque de dos automóviles a alta velocidad.

William James se formula esta pregunta [1931: 252]: *“Is it true that there is nothing more in our minds than the words themselves as they pass? What then is the meaning of the words which we think we understand as we read? What makes the meaning different in one phrase from what it is in the other?”*. Y la respuesta, aunque pueda parecer muy simple, está en la relación de las palabras, en el orden de las mismas y en su elección. La existencia de una imagen carga de un sentido extra a una frase que ya de por sí porta un sentido original y explícito. Humphrey [1954: 76] define una imagen como *“a rhetorical device, used in all effective writing, by which a sense impression is conveyed. Images can be identified as figurative comparisons, usually in the form of similes or metaphors”*. La imagen como recurso ofrece muchísimas posibilidades más, por lo cual se retomará más adelante en un apartado dedicado exclusivamente a la imagen y su traducción.

De lo visto hasta aquí se colige que el fluir de la consciencia es un recurso cargado de figuras retóricas y de un uso distinto al del lenguaje literario, donde las licencias son más flexibles y extensas y donde las barreras suelen parecer aún más borrosas entre técnica y técnica e incluso entre género y género. Sin embargo, este uso a veces exagerado de las figuras retóricas no es un simple arrebató de vanidad literaria ni una demostración de la habilidad en el uso y manejo de dichas figuras. Tampoco es un simple recurso para dar complejidad al texto. Este uso tan frecuente de las figuras retóricas tiene su razón de ser, como afirma Humphrey [1954: 74]:

This extreme use of figurative language and of classical rhetorical devices is a characteristic of stream-of-consciousness fiction. When it is used as consciously as Faulkner uses it, it is not used as rhetorical decoration and embroidery. There is a function for it and that function is to heighten the sense of discontinuity in the privacy of psychic processes.

El uso constante de figuras retóricas y licencias literarias es la manera de representar la fragmentación, la complejidad y el carácter inefable de los niveles del prelenguaje de la consciencia y la psiquis de un personaje. Así lo explica Humphrey [1954: 77]:

The stream-of-consciousness writer is exploring the very area in which the rationalizing process of verbalization is not involved.

His dilemma is that he has chosen words to express this nonverbal area of the mind. Like the poet, he has resorted to the convention of using comparisons. But the dilemma is not completely solved that easily. The stream-of-consciousness writer's problem is different from the poet's because the former has the task of retaining the appearances of the confusion of the non-verbal psychic processes. This confusion is marked by being fragmentary more than by anything else; that is, it lacks the rational aspect of normal syntax which is fundamentally achieved by a conventional subject-object relationship. In order to give the appearance of this lack of normal syntactical completeness and at the same time to express what is beyond the power of denotative meaning, stream-of-consciousness writers have employed images in two particular ways: they have used the image impressionistically, and they have used symbolism.

De ahí deriva la necesidad de utilizar técnicas, en un principio visuales en cuanto a su sentido, como lo hacen la imagen y el simbolismo para lograr ciertos resultados, de forma que se recurre también a otra técnica ligada más al cine que a la literatura, como es el montaje para crear, en este caso, una relación entre tiempo y espacio.

El montaje, cinematográficamente hablando, se refiere al proceso de edición. Tal y como Richard Barsam y Dave Monahan lo definen en *Looking at Movies: An Introduction to Film* [2016: 328]:

Montage—from the French verb *monter*, “to assemble or put together”—is French for “editing.” French film theorist Andre Bazin defines montage as “the creation of a sense or meaning not proper to the images themselves but derived exclusively from their juxtaposition.”⁷ In the former Soviet Union in the 1920s, montage referred to the various forms of editing that expressed ideas developed by Eisenstein, Kuleshov, Vertov, Pudovkin, and others. In Hollywood, beginning in the 1930s, montage designates a sequence of shots, often with superimpositions and optical effects, that shows a condensed series of events. For example, a montage of flipping calendar pages was a typical (if trite) way to show the passage of time”.

Según esta definición, el montaje se encarga principalmente de definir el tiempo y el espacio en el cine de manera tal que se pueda crear un sentido a través de las imágenes y las secuencias hechas previamente a través de su yuxtaposición, la superposición o efectos ópticos. Este recurso es la principal herramienta de los cineastas para mostrar el paso del tiempo y el cambio de espacio, o incluso el cambio de un mismo espacio a través del tiempo. Este montaje puede influir netamente en el tiempo y el espacio de la historia o puede influir también directamente en los personajes. Como se puede ver, el recurso se definió y tuvo mucha fuerza durante las décadas de 1920 y 1930, la misma época en la que el fluir de la consciencia tuvo también su mayor auge. Recordemos que las tres novelas más célebres del fluir de la consciencia son *Ulysses* de James Joyce, publicada en 1922, *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, en 1925, y *As I Lay Dying* de William Faulkner, en 1930. Por este motivo, este recurso cinematográfico tan

importante tuvo una gran influencia también en la literatura, y especialmente en el fluir de la consciencia. Su uso en la creación y manipulación del tiempo y el espacio fue clave y primordial, hasta el punto de que Humphrey [1954: 52] la recalca junto con la libre asociación como las técnicas que definen el fluir, es decir, el movimiento en tiempo y espacio: “(Montage) along with free association, defines the movement of the stream”.

En *Mrs. Dalloway*, por ejemplo, se puede ver muy claro cómo el narrador por medio del uso del montaje nos brinda no solo el paso del tiempo (recordemos que la novela transcurre en un día), sino también el transcurso y el cambio del espacio (Mrs. Dalloway recorriendo las calles de Londres y encontrándose con otros personajes). Al mismo tiempo este montaje del narrador, desde la mente del personaje principal y de los otros personajes que ella se va encontrando, nos da pistas no solo para saber los sentimientos de los personajes, sino que también nos brinda un sentido mayor de lo que el personaje desea o de quién es el personaje, por medio de lo que ve, oye o siente. Como aclara David Daiches [1942: 66], para él existen dos tipos diferentes de montaje:

One is that in which the subject can remain fixed in space and his consciousness can move in time— The Result is time-montage or the superimposition of images or ideas from one time on those of another; the other possibility, of course, is for time to remain fixed and for the spatial element to change, which results in space-montage.

Es decir, por medio de cortes de escena, superposición de imágenes y otros recursos más cinematográficos, se le da un sentido a los personajes, al tiempo y al espacio de la trama y de los personajes para explorar más a fondo su consciencia, ya sea en el tiempo (elipsis, *flashbacks*...) o el espacio (por medio de recuerdos de otros lugares o yendo directamente a otro lugar o a otra consciencia). Ese cambio de consciencia se aprecia en este ejemplo de la novela *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf [2021: 15-16]:

Suddenly Mrs. Coates looked up into the sky. The sound of an aeroplane bored ominously into the ears of the crowd. There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! making letters in the sky! Every one looked up.

Dropping dead down the aeroplane soared straight up, curved in a loop, raced, sank, rose, and whatever it did, wherever it went, out fluttered behind it a thick ruffled bar of white smoke which curled and wreathed upon the sky in letters. But what letters? A C was it? an E, then an L? Only for a moment did they lie still; then they moved and melted and were rubbed out up in the sky, and the aeroplane shot further away and again, in a fresh space of sky, began writing a K, an E, a Y perhaps?

“Glaxo,” said Mrs. Coates in a strained, awe-stricken voice, gazing straight up, and her baby, lying stiff and white in her arms, gazed straight up.

“Kreemo,” murmured Mrs. Bletchley, like a sleep-walker. With his hat held out perfectly still in his hand, Mr. Bowley gazed straight up. All down the Mall people were standing and looking up into the sky. As they looked the whole world became perfectly silent, and a flight of gulls crossed the sky, first one gull leading, then another, and in this extraordinary silence and peace, in this pallor, in this purity, bells struck eleven times, the sound fading up there among the gulls.

En esta escena en la que el narrador está apoyado en la consciencia del personaje de Mrs. Coates, se utiliza el montaje de una manera magistral en un sentido muy cinematográfico. En el cielo de Londres aparece de repente una avioneta que deja una estela de humo blanco tras de sí, con la cual, por medio de giros y piruetas, dejaba escritas algunas letras. Desde la consciencia de Mrs. Coates vemos cómo aparece la avioneta y lo que el ruido y la imagen significan para ella. Mientras se lee la palabra que lentamente va apareciendo en el cielo, el texto parece ir cambiando de plano desde su rostro que mira hacia arriba, a la avioneta, para luego salir de la consciencia de Mrs. Coates y escuchar lo que opinan los demás personajes, para llegar finalmente e introducir, más adelante, al personaje de Lucrezia Warren Smith y su esposo Septimus, y adentrarse en la consciencia de ella. Aquí se podría decir que se presenta un montaje de espacio al cambiar de una consciencia a otra [2021: 17]:

Lucrezia Warren Smith, sitting by her husband's side on a seat in Regent's Park in the Broad Walk, looked up.
“Look, look, Septimus!” she cried. For Dr. Holmes had told her to make her husband (who had nothing whatever seriously the matter with him but was a little out of sorts) take an interest in things outside himself.

Un ejemplo más claro de este montaje de espacio sucede páginas más adelante, en este mismo capítulo, cuando al salir de la consciencia de Lucrezia el narrador regresa de nuevo a la consciencia de Mrs. Dalloway, ya en la puerta de su casa [2021: 23]:

“What are they looking at?” said Clarissa Dalloway to the maid who opened her door. The hall of the house was cool as a vault. Mrs. Dalloway raised her hand to her eyes, and, as the maid shut the door to, and she heard the swish of Lucy's skirts, she felt like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions.

Como se puede ver, el narrador conecta magistralmente ambas escenas realizando un montaje de espacio al referirse a la avioneta, pero al cambiar directamente de espacio, no solo de consciencia, sino también de espacio físico, desde el parque hasta la puerta de la casa de Mrs. Dalloway.

Un ejemplo de montaje de tiempo también se puede ver con claridad en la novela de Virginia Woolf, en la que el uso del *fluir* de la consciencia y de la técnica del montaje nos permite ir desde la consciencia de un personaje en el presente de la historia a un tiempo pasado, manteniéndonos en un mismo espacio. Este es el pasaje [2021: 7-8]:

Bond Street fascinated her; Bond Street early in the morning in the season; its flags flying; its shops; no splash; no glitter; one roll of tweed in the shop where her father had bought his suits for fifty years; a few pearls; salmon on an iceblock.

“That is all”, she said, looking at the fishmonger’s. “That is all”, she repeated, pausing for a moment at the window of a glove shop where, before the War, you could buy almost perfect gloves. And her old Uncle William used to say a lady is known by her shoes and her gloves. He had turned on his bed one morning in the middle of the War. He had said, “I have had enough”. Gloves and shoes; she had a passion for gloves; but her own daughter, her Elizabeth, cared not a straw for either of them.

Como se puede ver, el narrador, desde la consciencia de Mrs. Dalloway, nos ubica en un espacio físico (Bond Street) y, desde la consciencia del personaje, nos lleva a un tiempo pasado de su tío William al relacionarlo con la tienda de guantes y una opinión de su tío sobre los guantes, los zapatos y las mujeres, de donde relaciona y sugiere la relación con su hija. Este es un ejemplo perfecto de cómo la libre asociación, la simbología, la imagen y el montaje se utilizan dentro de una misma técnica (el monólogo interior) para crear sentido y significado en la consciencia de un personaje y así definir no solo lo que ella está pensando, sino también lo que siente y la relación del personaje con otros personajes. Se aprecia aquí cómo a partir de un simple objeto (los guantes en una tienda) se relacionan dos personajes más dentro de la consciencia de un personaje (Mrs. Dalloway). Al igual que sucede con la avioneta y la manera de verla desde la mente de un personaje, la utilización del montaje se hace de una manera clásica, y sin embargo muy novedosa, al utilizarse en literatura y al utilizarse de manera muy efectiva para definir ciertos aspectos de la historia o de los personajes. Ese uso clásico del montaje vendría a ser en parte lo que en cinematografía se denomina “efecto Kuleshov”. Lev Kuleshov fue un cineasta ruso cuyos experimentos se basaron precisamente en demostrar la importancia del montaje. Así lo explica Marilyn Fabe en *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique* [2004: 21-22]:

The most influential of the state-run film schools was Lev Kuleshov’s workshop. Kuleshov conducted experiments which seemed to prove that film art did not begin when the cameraman photographed an action (enframed the image) but when the individual shots took on new meanings as they were arranged in editing. A famous Kuleshov experiment, for example, purported to prove that it was the editing or arrangement of shots that creates meaning in the mind of the spectator, above and

beyond the meaning of the content of each individual shot. In the experiment, a closeup of the prerevolutionary cinema matinee idol Mosjukhin was juxtaposed in turn with shots of a plate of soup on the table, a coffin containing a dead woman, and a little girl playing with a toy bear. According to an account by the Soviet director V. I. Pudovkin, who attended Kuleshov's workshop, "When we showed the three combinations to an audience which had not been let into the secret the result was terrific. The public raved about the acting of the artist. They pointed out the heavy pensiveness of his mood over the forgotten soup, were touched and moved by the deep sorrow with which he looked on the dead woman, and admired the light, happy smile with which he surveyed the girl at play. But we knew that in all three cases the face was exactly the same.

Es importante, sobre todo, recalcar la idea de que es el montaje el que crea el sentido en la mente del espectador, y en el caso de la literatura en la mente del lector. Cabe destacar que este experimento, además, demuestra la importancia de la mirada del personaje, no tanto de cómo ve lo que ve, sino de lo que está viendo, es decir, la importancia de que el narrador, desde la mente de un personaje, nos muestre precisamente eso. En el caso del ejemplo anterior de la novela de Woolf, la tienda de guantes y lo que representan estos guantes para el personaje. Viendo otras obras características del *fluir* de la consciencia, se puede llegar a la conclusión de que el montaje es una técnica fundamental para el uso del recurso: así como *Mrs Dalloway* transcurre durante un día en Londres, *Ulysses* de Joyce hace lo mismo, pero en la ciudad de Dublín y con una extensión aún mayor, utilizando por medio del montaje una dilatación del tiempo bastante importante. Pero si hay que escoger un ejemplo de este montaje a través de la dilatación del tiempo, podemos verlo en un caso más reciente, en concreto del año 1995, en el relato *Bullet in the Brain*, de Tobias Wolff y publicado por primera vez en la revista *The New Yorker*, en la que el uso del *fluir* de la consciencia se da, precisamente, a través del uso del montaje de tiempo, un ejemplo de cómo el sujeto está totalmente quieto en el espacio pero su consciencia viaja en el tiempo con un recuerdo (*flashback*) "aleatorio" del personaje principal: Anders, un crítico literario, que es víctima de un robo de banco, en el que uno de los ladrones le dispara en la cabeza. La segunda parte del relato, y ese último recuerdo que le llega de forma "fortuita" a Anders, se narra mientras la bala va atravesando el cerebro, es decir, en un microsegundo de la historia se narra en 70 líneas tanto lo que Anders no recuerda como ese último recuerdo bastante significativo, y nada fortuito como ya sabemos, pues se utiliza como un artificio que, aunque parezca y se diga explícitamente que es "aleatorio", no lo es pues el narrador lo ha decidido con una intención clara y precisa. En este relato, de un autor característico del realismo sucio norteamericano, que parece tan alejado del *fluir* de la consciencia, precisamente el narrador nos lleva a ver el

impacto de la bala en el cerebro de Anders y lo que esta bala genera en su cerebro para llevarlo a recordar lo que se narra [1997: 203-204]:

The bullet smashed Anders' skull and plowed through his brain and exited behind his right ear, scattering shards of bone into the cerebral cortex, the corpus callosum, back toward the basal ganglia, and down into the thalamus. But before all this occurred, the first appearance of the bullet in the cerebrum set off a crackling chain of ion transports and neurotransmissions. Because of their peculiar origin, these traced a peculiar pattern, flukishly calling to life a summer afternoon some forty years past, and long since lost to memory.

De aquí que al traductor también sea de vital importancia, no solo realizar un mismo montaje en el idioma meta, sino también, primero, captar ese sentido y ver ese montaje como lo que es, otra técnica más, otro artificio no solo del cine, sino también de la literatura.

Como se puede comprobar con los ejemplos presentados, las distintas técnicas del fluir de la consciencia se soportan las unas a las otras, casi todas llegan a convivir, sobre todo en las novelas citadas, en las que el fluir de la consciencia es el centro de la obra. Pero es importante recalcar que estas técnicas se han mantenido como recursos específicos para lograr algo concreto ya sea en la definición de un personaje o de una escena ya sea en narrativa, teatro o poesía.

2. El fluir de los géneros literarios

En la novela fundacional de la literatura occidental, *El Quijote* de Cervantes, podemos encontrar, además de las técnicas que dieron origen a la novela tal y como la conocemos, la presencia de otros géneros de una forma fluida y natural, como lo es el teatro a través de los numerosos soliloquios de Don Quijote (y aquí una presencia del fluir de la consciencia), y de la poesía, a través de numerosos versos, sonetos y poemas que se leen a lo largo de toda la obra de Cervantes. Trescientos años más tarde, en una novela también fundacional como es *Ulysses* de James Joyce, obra que se vio influenciada y se referenció clara y explícitamente en *El Quijote*, también se incluye de forma fluida y natural la presencia del teatro y la poesía, además de la narrativa cambiante y plural que se encuentra en todo lo largo de la obra.

Y es que, cuando se habla de narrativa, se habla de contar una historia y, sin embargo, a veces la frontera que divide los textos narrativos de los no narrativos parece hacerse muy fina, incluso, en algunos casos, llega a hacerse invisible a simple vista. Se podría decir que ningún género literario lo es al cien por cien y que en la mayoría de los textos podemos encontrar recursos que se hayan en otros géneros. Y esto sucede especialmente con aquellos textos literarios en los que prevalece el recurso del fluir de la consciencia.

El siguiente fragmento de un texto moderno y más contemporáneo, en el que su principal recurso y primordial función está en el fluir de la consciencia y en lo que pasa y lo que no dentro de la mente de un personaje, podríamos ver un ejemplo de esto [Wolff, 1997: 206]: “*But for now Anders can still make time. Time for the shadows to lengthen on the grass, time for the tethered dog to bark at the flying ball, time for the boy in right field to smack his sweat blackened mitt and softly chant, They is, they is, they is*”. Este fragmento del relato *Bullet in the Brain* del escritor norteamericano Tobias Wolff, relato que será analizando por otros aspectos más adelante, destaca principalmente por su composición poética, entre la repetición, la descripción y el uso del lenguaje, y es solo el contexto y la forma lo que lo califica como un fragmento narrativo. Si su composición estuviese en verso, estaríamos hablando fácilmente de un poema. Esta fluidez de los géneros sucede de una manera más visible y constante en los textos en los que abunda el fluir de la consciencia. Veamos un ejemplo contrario, aún más extremo. Este poema del poeta estadounidense William Carlos Williams de 1938, titulado “This is Just to Say”, está compuesto de una forma totalmente narrativa, y solo

su forma versificada lo convierte en un poema y le añade un sentido más en forma de imagen, del cual hablaremos también más adelante [1938]:

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold

Aun así podemos llegar al consenso de que la narrativa es ese texto en el que se cuenta una historia. Ahora bien, es importante, como se puede ver en los ejemplos, hacer énfasis en la importancia de cómo se cuenta, más que en aquello que se cuenta. Al afirmar que sería más fácil, y tomaría menos palabras, hablar de lo que se cuenta que del cómo se cuenta una historia, nos damos cuenta de lo esencial que es el estudio de los recursos y las técnicas literarias, más que en un estudio individual de cada género por separado.

Tal y como lo define Mieke Bal en *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* [1985: 5]:

A narrative text is a text in which an agent relates a narrative. A *story* is a fabula that is presented in a certain manner. A *fabula* is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. An *event* is the transition from one state to another state. *Actors* are agents that perform actions. They are not necessarily human. *To act* is defined here as to cause or to experience an event. The assertion that a narrative text is one in which a story is related implies that the text *is* not the story. If two terms clearly have the same meaning, it is preferable to discard one.

Claramente, Mieke Bal también hace énfasis en cómo se cuenta la historia y no en la historia como tal. Al afirmar que el texto *no* es la historia, Bal nos hace de inmediato pensar en la técnica, en el “cómo” de la historia, en ese “cómo” que incluiría, entonces, el “quién”, el punto de vista y todo lo relacionado con las técnicas utilizadas para contar dicha historia.

Más adelante, Bal [1985: 5] nos da la clave para entender mucho mejor la importancia del “cómo”: “*Evidently narrative texts differ from one another even if the related story*

is the same”. Es decir, incluso al contar una misma historia dos autores distintos, esas historias necesariamente serán diferentes por el cómo se cuente esa historia. Tomemos, por ejemplo, la idea de un accidente, contado por dos testigos distintos, a pesar de que ambos hayan presenciado el mismo accidente y a pesar de que ambos intenten ser lo más sinceros y objetivos que sea posible para relatar lo sucedido, ambas historias serán diferentes, no tanto por lo que se cuente, sino por el cómo se cuente. Estaríamos entrando en el artefacto que es la narrativa y el artificio que es el narrar: dependiendo del tiempo verbal en que se narre, de su voz activa o pasiva, de cómo se transmita el discurso y demás técnicas como las del fluir de la consciencia, o el punto de vista, cambiaría por completo esa historia. De igual forma, otro ejemplo perfecto podría ser la traducción de un texto literario, en la que cada traducción, a pesar de que se trate de un mismo texto, será diferente, no solo por las características propias del lenguaje, sino especialmente por la técnica utilizada: las decisiones tomadas necesariamente van a ser diferentes de un traductor a otro.

La importancia de la técnica en la narrativa es tal, que es, precisamente, este aspecto lo que hace que un texto narrativo se convierta en arte. Tal y como afirma Mark Schorer en su artículo “Technique as Discovery” [1948: 67], “*The difference between content, or experience, and achieved art, is technique*”.

En la narrativa del fluir de la consciencia, por ejemplo, precisamente la técnica es lo que prevalece y lo que la diferencia de cualquier otro tipo de narrativa. Sin embargo, hay que aclarar que, en la mayoría de los casos de esta narrativa, como ya se ha explicado en el capítulo anterior, no se utiliza una única técnica, y de hecho hoy en día es difícil conseguir un texto en donde prevalezca solo una técnica del fluir de la consciencia. De hecho, con la excepción de ciertas novelas ya destacadas y reconocidas por el uso del fluir de la consciencia y sus diferentes técnicas, como el *Ulysses* de James Joyce, varias de las novelas de Virginia Woolf y William Faulkner, es difícil encontrar alguna otra novela donde solo prevalezca este recurso o solo una o varias técnicas del fluir de la consciencia. Sin embargo, es importante recordar que en la mayoría de los textos literarios narrativos, a partir del auge del fluir de la consciencia a principios del siglo XX, se suele encontrar el uso de alguna técnica del fluir de la consciencia de alguna u otra manera. La técnica, se insiste, es la diferencia entre un texto y otro, entre una experiencia y un texto literario, es lo que hace que un texto sea considerado arte o no.

Mark Schorer [1948: 67] va más allá incluso al afirmar que, cuando se habla de técnica, se habla de prácticamente todo:

Technique is the means by which the writer's experience, which is his subject matter, compels him to attend to it; technique is the only means he has of discovering, exploring, developing his subject, of conveying its meaning, and, finally, of evaluating it. And surely it follows that certain techniques are sharper tools than others, and will discover more; that the writer capable of the most exacting technical scrutiny of his subject matter, will produce works with the most satisfying content, works with thickness and resonance, works which reverberate, works with maximum meaning.

Ahora bien, estas técnicas pueden ser variadas y cambiadas constantemente, son el ente vivo de la literatura, lo que marca la diferencia, se insiste, entre un texto literario y otro. Pueden ser modificadas, utilizadas e incluso creadas a partir de una historia que ya se ha contado antes y que siempre se contará. Las historias son las mismas, lo que cambia es cómo son contadas. De esta manera, para un traductor, la técnica debe ser el principal motivo, y quizás el primer aspecto a tener en cuenta, al traducir cualquier texto literario. Más allá del hecho de atender a la historia y lo que se cuenta, se debe atender al cómo se está contando esa historia, pues es precisamente la primera decisión del autor al contar la historia. Incluso, a pesar de que la idea haya venido con un tema, una historia, una experiencia, un evento o una escena, antes de abordar dicho tema el autor tuvo que decidir cómo contarlos, esto es, la técnica con la que desarrollaría dicha historia. El traductor debe atender a esto mismo al abordar la traducción de un texto literario.

La capacidad del traductor de advertir la técnica con que está contada una escena, o un cuento, un capítulo o una novela entera, es esencial para su traducción, y esta habilidad será abordada en un capítulo posterior con más detenimiento, cuando hablemos de esa primera traducción: la traducción interna enfocada en la lectura traductológica. Así pues, la técnica puede ser tratada de maneras incontables, tal y como afirma Walter Besant [1884: 14]: *"In this Art, as in the others, there is, and will be always, whatever has been done already, something new to discover, something new to express, something new to describe"*.

Es entonces ese elemento artificioso, que es la técnica, ese artefacto que de inmediato otorga el elemento artístico al relato narrativo lo que hace diferente un texto de otro y lo que da la posibilidad de que todavía se sigan escribiendo textos narrativos y, de igual forma, se puedan seguir estudiando esos textos narrativos. Es, de igual forma, esencial hacer énfasis en la técnica, pues es, precisamente, de un recurso rico en técnicas de lo que nos estamos ocupando en este trabajo. El *fluir* de la consciencia, como recurso mayor, creado a finales del siglo XIX, pero desarrollado y popularizado durante principios del siglo XX, es el recurso que puede representar esa característica que

señalaba Besant en 1884, precisamente durante el desarrollo del *fluir* de la consciencia, y podemos deducir que ya él mismo sospechaba lo que pasaría en la narrativa del siglo XX.

El *fluir* de la consciencia es quizás el recurso que puede abarcar mayor cantidad de variantes mediante las técnicas ya mencionadas anteriormente. Por la libertad que aporta para el desarrollo de cada una de sus técnicas, por sus ejemplos más destacados en James Joyce, Virginia Woolf y William Faulkner en narrativa, pero también por su presencia en la mayoría de los textos narrativos, pero también poéticos y teatrales, incluso de la actualidad, es posible a partir de este recurso generar una teoría no solo literaria, sino traductológica, que permita afrontar un buen número de los problemas de la literatura actual. Por esta razón se hace énfasis en la importancia de la técnica, como afirma Schorer [1948: 68, 69]:

Technique in fiction is, of course, all those obvious forms of it which are usually taken to be the whole of it, and many others; but for the present purposes, let it be thought of in two respects particularly: the uses to which language, as language, is put to express the quality of the experience in question; and the uses of point of view not only as a mode of dramatic delimitation, but more particularly, of thematic definition. Technique is really what T. S. Eliot means by "convention" -any selection, structure, or distortion, any form or rhythm imposed upon the world of action; by means of which-it should be added-our apprehension of the world of action is enriched or renewed. In this sense, everything is technique which is not the lump of experience itself, and one cannot properly say that a writer has no technique or that he eschews technique, for, being a writer, he cannot do so. We can speak of good and bad technique, of adequate and inadequate, of technique which serves the novel's purpose, or disserves.

Es la técnica, como cada selección, estructura o distorsión, cada forma o ritmo impuesto sobre el momento de la acción, la que hace que el texto sea literario y no mera experiencia. Schorer se centra en dos aspectos esenciales para que una técnica sea considerada como tal, a saber, el uso de la lengua y del punto de vista.

La lengua, como herramienta para lograr la calidad de la experiencia, de inmediato nos relaciona con la traducción, como prueba el hecho de que deba ser este reconocimiento de la técnica el primer aspecto a tener en cuenta en el proceso de traducción. A pesar de que cada técnica pueda tener su propio valor y su propia razón de ser por el carácter específico de una lengua, será labor del traductor buscar una técnica equivalente en la lengua de llegada que funcione de la misma manera y genere el o los sentidos que sugiere el texto base. He aquí la importancia de la técnica. En segundo lugar, el punto de vista como herramienta de definición del tema, el foco desde el que se presenta la acción del texto narrativo. Es el punto de vista lo que permite la existencia de la técnica,

pues toda técnica, incluyendo las del fluir de la consciencia, se genera a partir de la construcción del punto de vista. Más que de diferencias de géneros literarios, se debería hablar de textos literarios que difieren en sus técnicas, pues son estas, la forma en que se compone un texto literario, las que lo hacen una novela, un relato, un poema, una obra teatral o un texto periodístico.

2.1 El punto de vista del autor

Si tuviésemos que representar el punto de vista desde una perspectiva cinematográfica, haría referencia al lugar en el que se ubica la cámara o desde qué perspectiva se muestra una acción. Así pues, el punto de vista en la narrativa vendría a ser el punto, tanto en el espacio como en el tiempo, desde el cual se cuenta la historia. Tomemos, por ejemplo, el clásico relato *Bliss* de Katherine Mansfield, relato que utiliza con profusión el recurso del fluir de la consciencia. Veamos una de las escenas finales del relato, quizás la más importante, donde sucede esa acción que rompe con todo el cuento, desde su título hasta el personaje que el narrador nos ha hecho seguir desde el principio [1918: 11]:

He tossed the coat away, put his hands on her shoulders and turned her violently to him. His lips said: "I adore you", and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her sleepy smile. Harry's nostrils quivered; his lips curled back in a hideous grin while he whispered: "Tomorrow", and with her eyelids Miss Fulton said: "Yes".

Esta escena final, muy importante, llega a ser tan significativa y a tener tanta fuerza precisamente por su punto de vista. Está contada desde la mirada del personaje en el que el narrador se ha apoyado desde el principio, Bertha Young, la esposa de Harry, quien desde una posición opuesta a donde está Harry y la señorita Fulton los observa con atención. El hecho de que esté narrada desde el punto de vista de Bertha nos hace ver la escena de una manera totalmente distinta. Si la contáramos desde el personaje de Harry la escena cambiaría radicalmente, y, sin embargo, estaría contando, en lo relativo a la acción, exactamente lo mismo. De igual forma pasaría si nos situáramos desde la mirada de la señorita Fulton, en donde podríamos incluso saber exactamente lo que siente, lo que espera y lo que pretende solo con esta escena y la manera en que pudiésemos contarla. El punto de vista, como podemos observar, demuestra el espacio y el tiempo desde donde se cuenta la historia con, entre otras, una clara finalidad, decir más del personaje y saber cómo o qué siente o piensa dicho personaje. Aquí se aprecia la necesidad de enfocar y decidir el punto de vista para poder desarrollar bien un personaje o para desarrollarlo de la manera adecuada o que se pretenda.

El recurso utilizado, entonces, va a depender también del punto de vista. Como se puede apreciar en este fragmento de *Bliss*, se utiliza una técnica del fluir de la consciencia para narrar la escena entera: el monólogo interior directo. No es el narrador el que está relatando la escena, tampoco se nos cuenta, como tal, sino que se nos muestra desde la mirada de Bertha directamente, razón por la cual se utilizan adjetivos y percepciones en abundancia como “*violently*” (con rudeza), “*moonbeam fingers*” (dedos de rayo de luna), “*sleepy smile*” (risa dormilona) y “*hideous grin*” (horrorosa sonrisita) que muestra cómo el personaje percibe esta escena desde lejos. Esta no es la opinión del narrador ni una narración objetiva de la escena, es el testimonio de la escena ocurriendo desde la mirada y desde la consciencia de Bertha.

Imaginemos que esta escena estuviese representada desde un punto de vista más ajeno, un testigo que no se ve afectado ni influenciado por lo que está pasando, o, peor aún, desde fuera de cualquier personaje que intervenga, una suerte de narrador que funcionase como una cámara; en ese caso, el sentido, no solo de esa escena, sino del relato entero cambiaría por completo y estaríamos hablando de un relato totalmente distinto, o quizás, incluso ni siquiera estaríamos hablando de ese relato.

Como afirma Steinberg [1982: 20], aunque desde 1866 se esté hablando de “punto de vista”, sin embargo

No fue hasta que Henry James escribió los prefacios de sus novelas para la edición de Nueva York (1907-9) que adquirió posición como un término técnico. Con Henry James, como sabemos, el concepto de punto de vista estaba estrechamente relacionado con el problema de encontrar un “centro dominante” o “foco” de narración para sus novelas. El uso consistente de un punto de vista definido, el cual, él consideraba como el medio a través del cual se podía alcanzar la intensidad, vivacidad, coherencia y economía de tratamiento.

En esos mismos prefacios, especialmente en el de *Portrait of a Lady* [1962: 46], James habla de la “Casa de la ficción” y del punto de vista no solo como una de las ventanas de esa casa, sino un millón de ventanas, desde cada una de las cuales hay un par de ojos que observa hacia adentro, hacia la casa de la ficción de una manera distinta. Intentar buscar otra metáfora para explicar el punto de vista sería prescindible y, sin embargo, podríamos continuar dicha metáfora con el tema principal que nos concierne, la traducción, ya que el traductor sería entonces un ser omnipotente, que, como un Dios alterno, debería ser capaz de ver las millones de ventanas y de identificar desde cuál o cuáles se está viendo hacia adentro, hacia la casa de la ficción.

Definir dichas ventanas, o dichas miradas, ha sido una tarea en la que se han centrado muchos teóricos, entre los cuales podemos destacar a Norman Friedman [1955], quien

se encargó de trabajar directamente con el punto de vista y con la diferencia entre *mostrar y contar* (*show and tell*), diferencia que nos conduce directamente al punto de vista, que crea una clara barrera entre la ficción literaria y la historia, la filosofía o la ciencia, como afirma Joseph Warren Beach [1932: 14], y que, además, atañe en demasía a la traducción, pues uno de los errores más comunes en la traducción literaria reside en *contar* lo que se relata en el texto base, en vez de seguir el equivalente de la técnica y *mostrar* lo que se relata en el texto base.

Es gracias al punto de vista por lo que podemos presenciar una historia desde la mirada de uno o más personajes, podemos ver desde su consciencia lo que va sucediendo frente a sus ojos, o bien desde un punto de vista neutro, o desde un testigo, o bien una historia que es contada por un personaje dentro de la ficción, como sucede en *Turn of the Screw* del mismo James. Es esta diferencia entre poder decidir si mostrar o contar lo que diferencia a la ficción de la historia o de la filosofía, es lo que le otorga a la ficción ese carácter literario, artístico, que ocurre desde la invención y el artificio de decidir para crear, de imitar, desde un punto de vista aristotélico, tal y como vendría a ser también la traducción, una imitación de ese mismo artificio, una imitación de una imitación, en la que se debe tomar en cuenta no solo lo que se cuenta, sino especialmente cómo se cuenta, que es a lo que se está refiriendo en este capítulo, y que vendría a ser al fin y al cabo, siguiendo la idea de Aristóteles, otra forma de creación.

Friedman resuelve, igualmente, una clasificación de los distintos puntos de vista, concluyendo que existen ocho tipos diferentes: la omnisciencia editorial, la omnisciencia neutral, el YO testigo, el YO protagonista, la selección múltiple de omnisciencia, la omnisciencia selectiva, el modo dramático y, por último, la cámara. Y sin embargo, antes de explicar cada punto de vista, es importante destacar que dependiendo del idioma estos distintos puntos de vista pueden variar o incluso no existir, tal y como sucede con ciertos recursos poéticos. De ahí que la tarea del traductor sea siempre la de intentar buscar un equivalente en la lengua de llegada con el que se pueda representar de una misma manera, tanto en forma como en sentido, lo que se está representando en el texto base. Tomemos el ejemplo del japonés, un idioma tan lejano a nuestra lengua que puede mostrar variaciones difíciles de recrear en la traducción, lo que no quiere decir que su traducción sea imposible, sino antes bien que su equivalencia podría variar de manera aún más abrupta entre un traductor u otro. El lingüista japonés Sige-Yuki Kuroda, en su ensayo *Where epistemology, style, and grammar meet: A case study from Japanese*, editado por Sylvie Patron en *Toward a Poetic Theory of Narration Essays of S.-Y. Kuroda* [2014], realiza una clasificación que ejemplifica muy bien estas variaciones en cuanto a la tipología del punto de vista dependiendo de la lengua. Kuroda habla de dos tipos de puntos de vista generales en el japonés, el punto de vista relator

(*reportive*), que en pocas palabras serían aquellos textos en los que el punto de vista se centra en alguien que relata, y el punto de vista no-relator (*nonreportive*), que se centraría entonces en un punto de vista de alguien que no relata, es decir, en un narrador no identificado. Kuroda los define como una clasificación que, como aclara, es propia del japonés [2014: 49]: “*the reportive and nonreportive styles are here defined as notions belonging to the theory of Japanese grammar, based on grammatical fact in Japanese*”. Para explicarlo de una manera sencilla, Kuroda basa su propuesta básicamente en una diferencia desde un aspecto gramatical y semántico propio del japonés con solo una palabra, en donde las posibles traducciones a otros idiomas podrían ser exactamente iguales. Veámoslo mejor con los ejemplos citados por Kuroda [2014: 42]:

(15) Mary wa Fido ga sinda no de kanasigatte iru
 ‘Mary is sad because Fido died’

(16) Mary wa Fido ga sinda no de kanasigatte iru no da
 ‘Mary is sad because Fido died’

En este ejemplo que Kuroda utiliza para ejemplificar el contraste, ambas traducciones al inglés son exactamente iguales, pero las frases en japonés difieren por una sencilla expresión: *no da*. Esta expresión indicaría, según Kuroda y en estos ejemplos concretos, que la frase tiene un carácter de presuposición, es decir, que entre una y otra frase (en japonés) se halla una afirmación en la que el lector, sin saber el punto de vista, no dudaría de su certeza, y en la otra estaría ese aspecto de presuposición que aclararía además el punto de vista. Digamos, entonces, que el punto de vista relator sería aquel en el que se puede identificar al narrador como una persona, como alguien que cuenta, y el punto de vista no-relator sería aquel en donde el narrador no utiliza elementos o técnicas que se podrían encontrar en un discurso llevado a cabo por alguna persona en concreto, sino que, por el contrario, realiza un discurso en el que no se identifica una persona que habla, es decir, la mayoría de los textos con un narrador omnisciente y, así mismo, todos los textos que utilicen el recurso del *fluir* de la consciencia en tercera persona, pues la clasificación según Kuroda se complicaría al hablar de aquellos textos en donde se utiliza directamente el *fluir* de la consciencia de un personaje, especialmente con la técnica del monólogo interior de una persona. Como él mismo afirma: “*The grammars of these two styles differ in their treatment of sensation words*”.

De ahí que esta diferencia gramatical y semántica en el japonés, pero solo semántica en el idioma de llegada, pierde su sentido y además complica la identificación del punto de

vista cuando se trata de frases aisladas, siendo difícil entonces recrear ese punto de vista del japonés. En el ejemplo de Kuroda (15) y (16), se podría decir que, en japonés, claramente el (16) trata un punto de vista de relator, por la expresión *no da*, que significa que hay alguien detrás haciendo una presuposición, mientras que en el ejemplo (15), viéndolo de manera aislada, no se podría identificar claramente el punto vista, siendo posible que sea tanto relator, como no-relator.

En sus traducciones al inglés, sin embargo, es imposible ver diferencia alguna, tanto gramatical como semántica, y de igual forma se hace imposible conocer el punto de vista sin más contexto. Esta clasificación, tan difícil de comprender o de delimitar en algún otro idioma, como el inglés o el español, es una prueba de cómo los puntos de vista pueden llegar a variar entre un idioma u otro. Claramente, esta clasificación de Kuroda no podría ser aplicada a cualquier idioma por las mismas razones explicadas anteriormente. Sin embargo, es cierto que, en general, el punto de vista sigue siendo lo mismo en todos los idiomas: el lugar y el momento desde el que se narra la historia, incluyendo quién la narra.

Estos ejemplos nos hacen plantear una pregunta sobre la traducibilidad de los idiomas, y si hay idiomas más traducibles que otros. No podemos ignorar el carácter *democrático* de la traducción en cuanto a que la obra literaria está a libre disposición de cualquiera para traducirla. De hecho, la razón de la continua actualización de traducciones de obras literarias se debe al único hecho de que toda traducción puede ser mejorada o *actualizada*. Es esta una idea que bien podríamos admitir de cualquier obra literaria, pero que sin embargo nadie se atreve a hacerlo una vez esa obra ya es publicada, a no ser que el mismo autor se disponga a hacerlo y la publique de nuevo. Sin embargo, la traducción goza de más libertad en ese caso, y seguirá siendo así. Pero es esa democratización del acto traductológico la que ocasiona los problemas más comunes de cualquier obra traducida. Como afirma Antoine Berman en *De la translation à la traduction* [1988: 26],

Non seulement l'écriture vient de la traduction, mais elle ne cesse d'y retourner. Donc tout le monde traduit, est pris par l'impulsion de traduire, de traduire de tout et n'importe quoi. Mais aussi, n'importe comment. Comme précédemment, on fait des traductions de traductions, on s'attaque à des livres dont on ignore presque la langue et, surtout, on traduit sans aucun principe.

Y es precisamente esta última parte la que nos atañe, ese traducir sin importar cómo, ignorando la lengua, y, sobre todo, sin ningún principio, lo que ocasiona la abundancia de traducciones mediocres, en las que ni siquiera la lectura se realiza de una forma deliberada y concienzuda.

La frontera entre un idioma y otro se ha convertido en una frontera líquida, los idiomas son líquidos y, como tal, la traducción debe ser vista como tal, como una actividad líquida, fluida. No hay otra forma de aceptar la traducción si no es desde el *punto de vista* y del carácter líquido de las lenguas. Y por ende de los géneros literarios. De ahí la importancia del fluir de la consciencia, sobre todo en su carácter líquido, en esa fluidez de un género a otro y por ende de un idioma a otro. De ahí que en la literatura en la que abunda el recurso del fluir de la consciencia se halle la presencia de varios géneros y sea difícil la definición o la etiqueta; hablar de *Ulysses* como solo una novela sería un error, ya que como demuestran los ejemplos que hemos visto y que veremos, en la obra de Joyce podemos encontrar narrativa, poesía, teatro, e incluso lenguaje periodístico y ensayístico y hasta musical. Ese aspecto líquido de los géneros también se puede ver en los idiomas, y en la misma obra de Joyce vemos cómo se cambia de un idioma a otro, y como Joyce introduce otras lenguas dentro de su obra. Veamos un ejemplo en el capítulo decimotercero, “Nausicaa”, en el que el narrador alterna los puntos de vista entre dos personajes, Bloom y Gerty, en un encuentro entre ambos bastante significativo para la novela en el que la abundancia de la técnica de monólogo interior indirecto, por medio del estilo indirecto libre, nos hace ver lo que los personajes piensan, sin ahondar mucho en sus pensamientos más profundos y subconscientes, como sucede en otro capítulo. En este ejemplo vemos al narrador adentrándose en la mente de Bloom [1922: 496]: “*I always thought I'd marry a lord or a gentleman with a private yacht. Buenas noches, señorita. El hombre ama la muchacha hermosa. Why me ? Because you were so foreign from the others*”.

La fluidez del cambio de los idiomas en este pequeño fragmento es un ejemplo claro de lo que hace Joyce a lo largo del *Ulysses*. La carga semántica no es tan importante por lo que piensa, sino por el momento y por cómo suena lo que piensa en la mente del lector. Esa fluidez, ese aspecto líquido del que hablamos, se puede ver no solo en la forma de representar la mente y la psiquis de los personajes, sino también en el contenido de la obra, pues recordemos que *Ulysses* es la representación de la vida de varios personajes, pero en especial de Leopold Bloom a lo largo de un solo día, y no un día cualquiera, sino el 16 de junio de 1904, con esa continuidad detallista de contar cada hora y cada momento, hasta podría decirse cada paso, de Bloom por Dublín. Ese aspecto líquido también se puede ver, como ya se dijo a propósito de los géneros, en la inclusión de poesía, narrativa, teatro y más en una misma obra; también se ve en la alternancia de técnicas y del punto de vista entre un personaje y otro, como también sucede en *Mrs Dalloway* de Woolf, o en *As I Lay Dying*, de Faulkner, y también lo podemos ver en la

fluidez de un idioma a otro. Veamos otro ejemplo aún más extremo, del capítulo siguiente, “Oxen of the Sun”, esta vez por parte del personaje de Stephen Dédalus [1922: 511]:

This is the postcreation. Omnis caro ad te veniet. No question but her name is puissant who aventried the dear corse of our Agenbuyer, Healer and Herd, our mighty mother and mother most venerable and Bernardus saith aptly that she hath an omnipotentiam deiparae supplicem, that is to wit, an almightiness of petition because she is the second Eve and she won us, saith Augustine too, whereas that other, our grandam, which we are linked up with by successive anastomosis of navelcords sold us all, seed, breed and generation, for a penny pippin. But here is the matter now. Or she knew him, that second I say, and was but creature of her creature, vergine madre figlia di tuo figlio or she knew him not and then stands she in the one denial or ignorancy with Peter Piscator who lives in the house that Jack built and with Joseph the Joiner patron of the happy demise of all unhappy marriages parce que M. Léo Taxil nous a dit que qui l'avait mise dans cette fichue position c'était le sacré pigeon, ventre de Dieu! Entweder transsubstantiality oder consubstantiality but in no case subsubstantiality.

En este ejemplo la fluidez y el carácter líquido de los idiomas va más allá, utilizando hasta cinco lenguas distintas, pero es que además Joyce juega con la fluidez de los idiomas en sí mismos, y con esa libertad y mayor cualidad líquida del inglés jugando con las palabras y utilizando neologismos que van fluyendo naturalmente a través del discurso. Esto no nos puede decir otra cosa más que, si hay un recurso más traducible que otro, es precisamente el recurso del fluir de la consciencia, y por eso su gran auge y su abundante utilización en la literatura, especialmente en la literatura en inglés. Y de ahí su importancia en la traducción literaria.

Casos más extremos de esta fluidez de los idiomas y las técnicas se pueden apreciar en la obra del poeta Ezra Pound, en especial en sus *Cantos*, obra de la que hablaremos con detenimiento más adelante en el segundo nivel de traducción, la traducción combinada. Esta obra, además no por casualidad, es comparada con el *Ulysses* de Joyce, por tener la misma fama de complejidad de lectura, pero también por su profunda intertextualidad, y también precisamente por ese elemento fluido de los idiomas. Veamos un ejemplo del Canto LXXXI [1993]:

Zeus lies in Ceres' bosom
Taishan is attended of loves
 under Cythera, before sunrise
And he said: “Hay aquí mucho catolicismo—(sounded
 catolithismo
 y muy poco reliHion.”
and he said: “Yo creo que los reyes desaparecen”
(Kings will, I think, disappear)
This was Padre José Elizondo
 in 1906 and in 1917
or about 1917

and Dolores said: "Come pan, niño," eat bread, me lad
 Sargent had painted her
 before he descended
 (i.e. if he descended
 but in those days he did thumb sketches,
 impressions of the Velázquez in the Museo del Prado
 and books cost a peseta,
 brass candlesticks in proportion,
 hot wind came from the marshes
 and death-chill from the mountains.
 And later Bowers wrote: "but such hatred,
 I have never conceived such"
 and the London reds wouldn't show up his friends
 (i.e. friends of Franco
 working in London) and in Alcázar
 forty years gone, they said: go back to the station to eat
 you can sleep here for a peseta"
 goat bells tinkled all night
 and the hostess grinned: Eso es luto, *haw!*
 mi marido es muerto
 (it is mourning, my husband is dead)
 when she gave me a paper to write on
 with a black border half an inch or more deep,
 say 5/8ths, of the locanda
 "We call *all* foreigners frenchies"
 and the egg broke in Cabranes' pocket,
 thus making history. Basil says
 they beat drums for three days
 till all the drumheads were busted
 (simple village fiesta)
 and as for his life in the Canaries...
 Possum observed that the local portagoose folk dance
 was danced by the same dancers in divers localities
 in political welcome...
 the technique of demonstration
 Cole studied that (not G.D.H., Horace)
 "You will find" said old André Spire,
 that every man on that board (Crédit Agricole)
 has a brother-in-law
 "You the one, I the few"
 said John Adams
 speaking of fears in the abstract
 to his volatile friend Mr Jefferson.
 (To break the pentameter, that was the first heave)
 or as Jo Bard says: they never speak to each other,
 if it is baker and concierge visibly
 it is La Rouchefoucauld and de Maintenon audibly.
 "Te caverò le budella"
 "La corata a te"
 In less than a geological epoch
 said Henry Mencken
 "Some cook, some do not cook
 some things cannot be altered"
'Iugx. . . . 'emòn potí dwma aòn andra
 What counts is the cultural level,
 thank Benin for this table ex packing box

“doan yu tell no one I made it”
 from a mask fine as any in Frankfurt
 “It’ll get you offn th’ groun”
 Light as the branch of Kuanon
 And at first disappointed with shoddy
 the bare ram-shackle quais, but then saw the
 high buggy wheels
 and was reconciled,
 George Santayana arriving in the port of Boston
 and kept to the end of his life that faint *thethear*
 of the Spaniard
 as grace quasi imperceptible
 as did Muss the *v* for *u* of Romagna
 and said the grief was a full act
 repeated for each new condoleress
 working up to a climax.
 and George Horace said he wd/ “get Beveridge” (Senator)
 Beveridge wouldn’t talk and he wouldn’t write for the papers
 but George got him by campin’ in his hotel
 and assailin’ him at lunch breakfast an’ dinner
 three articles
 and my ole man went on hoein’ corn
 while George was a-tellin’ him,
 come across a vacant lot
 where you’d occasionally see a wild rabbit
 or mebbe only a loose one
 AOI!
 a leaf in the current
 at my grates no Althea

En este caso, como en el *Ulysses* de Joyce, un texto mayoritariamente narrativo, podemos ver cómo dentro de un texto mayoritariamente poético existen rasgos narrativos, e incluso hasta teatrales, de nuevo reforzando el argumento de la fluidez de los géneros, especialmente en textos en los que abunda el fluir de la consciencia, como lo es ciertamente este Canto LXXXI. De igual forma se puede apreciar la presencia de otros idiomas, e incluso neologismos y variaciones fonéticas del inglés.

Y es que, si hablamos de traducibilidad, no podemos ignorar que ese auge en la lengua inglesa se da porque, si hay un idioma más traducible que otros, es precisamente el inglés. No podemos ignorar la palabra que denomina nuestro oficio, la traducción, y la palabra que designa en inglés la misma tarea: *translation*. Antoine Berman, en *De la translation à la traduction* [1988], discute el origen del nombre de la actividad que nos atañe, desde su no delimitación hasta el actual uso de la palabra traducción, en inglés *translation*. Los griegos, como recoge Berman [1988: 28], utilizaban dos términos para la actividad traductológica: *Metapherein* (μεταφέρειν) y *hermeneuein* (ἑρμηνεύειν), ambos han permanecido en nuestra lengua y se refieren a una parte importante de la tarea traductológica: la metáfora y la hermenéutica. La palabra traducción tiempo más

tarde cambió a *Metapherein* (μεταφέρειν), y si bien en nuestro idioma no hay una palabra exacta, sí tenemos, como dice Berman, la palabra “parafrasear” [1988: 28]:

Les Grecs, semble-t-il, situaient la traduction dans trois domaines distincts, celui de l'activité métaphorique, celui de l'activité herméneutique (ou interprétative) et celui de la reformulation. La traduction pouvait être un cas particulier de chacune de ces activités.

Y esto nos lleva directamente a los tres niveles de traducción propuestos en este trabajo, en el que nos ocupamos de la parte de lectura, de la parte creativa y de la parte de traducción de un idioma a otro. Como bien afirma Berman, la traducción literaria consiste en gran parte en una actividad metafórica, hermenéutica y de reformulación. El término “metáfora” principalmente ha jugado un rol importante no solo en el acto de traducir, sino también en el origen de la palabra “traducción”, ya que ha sido una serie de metáforas lo que nos ha llevado a llamar a la actividad que nos ocupa “traducción” [1988: 30]: “*C’est Leonardo Bruni qui aurait rendu par le toscan tradotto le participe passé traductum employé par un auteur latin, Aulu Gelle. Seulement, pour ce dernier, traductum ne signifiait pas «traduit», mais «transporté»*”. El sentido de transportar para referirnos a la actividad traductológica tiene mucho sentido, pero no viene a ser más que una metáfora de lo que es la actividad de traducir. Más adelante, Berman hace notar la diferencia etimológica entre *traducción* y *translation* [1988: 31]:

Alors que la *translation* met l'accent sur le mouvement de transfert ou de transport, la *traduction*, elle, souligne plutôt l'énergie active qui préside à ce transport, justement parce qu'elle renvoie à *ductio* et *ducere*. La *traduction* est une activité qui a un agent, alors que la *translation* est un mouvement de passage plus anonyme. Tous les mots formés à partir de *ductio* supposent des agents. Et c'est justement parce que l'opération traduisante est conçue, à partir de la Renaissance, comme un acte, et comme un *acte* spécifique, qu'on se met à l'appeler *traduction*.

La diferencia clara entre *traducción* como actividad que tiene un agente y *translation* como un movimiento de pasaje más anónimo no debe pasar desapercibido. Como afirma Berman, por eso la traducción se tiende a entender como una actividad, un acto específico, y no como una serie de actividades compuestas por varias fases o niveles, como realmente es. El hecho de que en nuestra lengua y otras lenguas occidentales haya prevalecido el término *traducción* y en la lengua inglesa haya prevalecido el término *translation*, no es casualidad, sino antes bien una razón bastante potente para afirmar la mayor traducibilidad de la lengua inglesa, razón del auge del fluir de la consciencia y razón del porqué la mayor parte de las traducciones, especialmente durante el siglo XX, pasaban primero por la lengua inglesa. Obras literarias de otros idiomas “lejanos” a la

cultura occidental, como el ruso o el japonés, se traducían primero al inglés y del inglés se traducían a otros idiomas como el español. El poder cultural de la lengua inglesa, además del gran número de hablantes, lo hace ciertamente el idioma más traducido. Pero es también el idioma más traducible, porque la lengua inglesa, como afirma Berman [1988: 32], es una lengua que se compone principalmente de términos convencionales dedicados a la comunicación, y por eso se ha convertido en la lengua principal de comunicación científica, tecnológica y también cultural. Como dice Berman [1988: 33]:

Si l'anglais est devenu la langue *translative mondiale*, c'est primordialement parce qu'il se conçoit comme un pur système de signes permutables. D'où une conséquence: toute «traduction», dans le domaine anglo-saxon, s'effectue nécessairement dans l'horizon de la «translation» telle que l'avait définie Oresme. Plus précisément, la langue anglaise *ne traduit pas*, elle *translate*, c'est-à-dire fait circuler des «contenus» qui, en eux-mêmes, sont de nature translinguistique.

El uso de la palabra inglesa *translation* no hace énfasis en el agente, sino en el acto de movimiento y por ende de *fluidéz*, desde un punto de vista más anónimo. Y de nuevo no podemos evitar la función de una de las técnicas más usadas y más características del fluir de la consciencia, el monólogo interior directo, que se encarga precisamente de hacer desaparecer al agente, para mostrar directamente el movimiento, la fluidez de la mente. O siguiendo la propuesta de Kuroda y del japonés, el término inglés *translation* se enfoca en ese aspecto *no-relator*.

Se podría decir con total autoridad que el fluir de la consciencia es principalmente un recurso de translación, de movimiento de un mensaje o de un contenido, tal y como debe ser el acto de traducir. Sin embargo, no debemos ignorar el hecho de que la palabra “traducción” también tenga sentido y por ende haya prevalecido en nuestra y otras lenguas; y es que el agente como artífice de la acción importa, así como también importa el narrador al utilizar el monólogo interior directo, como artífice de dicha técnica. Sin ese proceso creativo, sin el acto de traducir, el resultado no puede ser otro que una absoluta mediocridad.

Podríamos decir, siguiendo la idea de Berman, que el *acto de traducir*, sin duda alguna, debe ser visto desde el término *traducción*, o de “relator”, porque el agente importa. Pero, por otro lado, el resultado de una traducción debe ser visto desde el término *translación*, o de “no-relator”, porque lo que importa es el contenido y el movimiento, o el “traslado” de esa obra. Sin embargo, el orden importa, la traducción sin el acto de traducir termina siendo solo un traslado. Y la literatura, el acto de crear no es solo un traslado, sino un acto en el que el agente desarrolla ciertas actividades, a través de un

proceso. Una traducción sin una lectura correcta, sin un acto cuidadoso y meticuloso, “escrupuloso” en el sentido de exactitud y rigor, no puede obtener un buen resultado. De esta forma, decir que el recurso del fluir de la consciencia es más traducible que cualquier otro recurso es, en nuestra opinión, de una certeza absoluta, porque esto quiere decir, aunque parezca una obviedad, que todo texto literario lo es. De hecho, tomando en cuenta las diferencias expuestas entre *traducción* y *translación* podríamos decir que los textos literarios son los textos más traducibles. En textos legales, textos científicos o técnicos y demás de este tipo, lo que importa es en sí esa translación de contenido y nada más. La importancia de esta afirmación yace en el acto de traducir como actividad creativa y como actividad natural humana. Y se hace aún más importante, sobre todo en este siglo XXI, porque, aunque la traducción hecha por una máquina puede ser perfectamente correcta, la de un humano agente (traductor) debe destacar por la creatividad y el talento de dar con soluciones que resuelvan de manera efectiva el problema al que nos enfrentamos. La traducción, hoy más que nunca, debe afincar su importancia primero en el acto de traducir y después en el resultado. Y ahí vemos una razón de por qué no dejamos ni dejaremos nunca de traducir textos literarios, y cuando hablamos de traducir hacemos énfasis en los tres niveles. A pesar de la efectiva o eficiente actividad creativa y traductológica que la inteligencia artificial pueda lograr, los humanos seguiremos leyendo, por el acto de leer, seguiremos escribiendo, por el acto de escribir, y seguiremos traduciendo, por el acto de traducir.

Berman propone una cuestión bastante pertinente y se pregunta [1988: 37] si existe una manera de definir la traducción a partir de sí misma, como una actividad específica; pues bien, esta pregunta debe ser dirigida especialmente a la traducción literaria. Y la respuesta, como se dijo anteriormente, está en que la traducción, a pesar de que se entienda como la transferencia de un texto de un idioma a otro, no es una sola actividad específica, sino una serie de actividades, de procesos creativos y fases para lograr un resultado, una actividad fluida en la que importa el agente durante el acto y en la que importa el movimiento del contenido en el resultado, que incluye y que no necesariamente escoge ser *traducción* o *translación*. Y por esta razón, de igual forma, hoy en día seguimos hablando de la traducción como un acto de gran importancia literaria y cultural. Y es también la razón por la cual hablar del punto de vista se hace de suma importancia para el acto traductológico. Y aunque en su mayor parte nos referimos al punto de vista de textos narrativos, como ya se ha dicho y como veremos, estos diversos puntos de vistas no son exclusivos de los textos narrativos, sino que pueden y están presentes en textos poéticos y teatrales.

Volviendo a la clasificación de Friedman, veamos algunos ejemplos para identificar cada punto de vista de una escena relativamente sencilla:

(Él tradujo la novela.)

El primer punto de vista, según Friedman, sería la omnisciencia editorial (1), por ejemplo:

(1) Él pensó que había traducido la novela a la perfección, sin darse cuenta de que por su lectura despistada había fallado al detectar el punto de vista.

Como podemos ver, en la omnisciencia editorial prevalece el punto de vista de un narrador omnisciente, que, como un dios, no solo sabe lo que pasa en la mente del personaje, sino que además critica lo que sucede con el lector o, incluso, como sucede en este caso, lo que ignora el personaje. Esta omnisciencia editorial es la que también aparece con el narrador del relato *Bullet in the Brain*, de Tobias Wolff, en el que el narrador destaca no solo la importancia de lo que recuerda el personaje, sino también de aquello que no recuerda, destacando además esta importancia explícitamente [1997:204]: “*It is worth noting what Anders did not remember, given what he did remember*”.

En la omnisciencia neutral (2), la única diferencia vendría a ser la ausencia de la crítica o de la opinión del narrador, por ejemplo:

(2) Él pensó que había traducido la novela a la perfección, y, sin embargo, sentía que algo había pasado por alto.

Como podemos ver, el punto de vista sigue siendo el de un narrador omnisciente con acceso a la mente del personaje, a sus dudas, e incluso podría ser a lo que ignora o a lo que va a pasar, pero sin la presencia directa de sus opiniones, críticas o calificaciones.

En el YO testigo (3), el punto de vista ya estaría en un narrador personaje que participa en la acción y que puede compartir o no escenas, conversaciones con el personaje principal, aquel sobre el cual está escribiendo y del cual es testigo, como sucede por ejemplo en *The Great Gatsby* de Fitzgerald, o en el capítulo XII (“Cyclops”) del *Ulysses* de James Joyce, como vemos aquí:

(3) Quizás él estaba seguro de que su traducción de la novela era perfecta, y sin embargo al leerla me pude dar cuenta del fallo en la recreación del punto de vista; cuando lo volví a ver, pude ver en su rostro que presentía que había fallado en algún detalle.

El YO testigo narra desde su punto de vista lo que *cree* que pensaba el personaje principal, desde su conocimiento personal del mismo, pero siempre podemos ver cómo es una percepción del narrador lo que va sucediendo, siempre con marcas claras de esas percepciones, como *quizás, tal vez, pude ver en su rostro...* Mientras que, por otro lado, el YO protagonista (4), como indica su nombre, vendría a ser el narrador personaje que coincide con el hecho de ser el personaje principal del texto y que va contando, de manera confiable o no, lo que le está sucediendo o lo que le ha sucedido.

Gran parte de los textos del siglo XX y de la actualidad, por influencia precisamente de los estudios de James y Freud, y debido al auge y la abundancia del uso del *fluir* de la consciencia en las más grandes novelas de principios de siglo, se han enfocado en este punto de vista, abundando en su importancia y en la importancia del *yo* en la literatura moderna y contemporánea. Tal y como afirma Friedman en estos dos tipos de puntos de vista, a pesar de que estén contados por un personaje, y por ende la narración dependa de su mente, de igual manera sigue habiendo alguien que narra, alguien que cuenta, que nos cuenta una historia.

De esta forma, utilizando nuestra escena podríamos ejemplificar el YO protagonista de la siguiente manera:

(4) Al principio estaba seguro de que había hecho un gran trabajo con la traducción, y sin embargo después me di cuenta del gran error que había cometido al haber confundido los puntos de vista.

Volviendo a Henry James, el gran maestro y artífice de la representación y la utilización del punto de vista, podemos tomar su más célebre novela, *The Turn of the Screw*, como un gran ejemplo de la utilización de varios puntos de vista dentro del mismo relato. Allí podemos ver una voz de YO protagonista, la institutriz que narra lo sucedido desde el manuscrito, pero también podemos ver la voz de un YO testigo desde la voz que comienza la novela y que nos adentra en la historia y en la lectura de ese manuscrito.

Por otro lado, siguiendo la clasificación de Friedman, existe la omnisciencia selectiva múltiple (5) y la omnisciencia selectiva (6), que no sería más que una representación directa de la mente de uno (6) o de varios (5) personajes desde un narrador no identificado. Es la representación más profunda e intensa del uso del *fluir* de la consciencia, en la que abunda la utilización de la técnica del monólogo interior directo, como en gran parte de la obra de William Faulkner, Virginia Woolf y de James Joyce, especialmente con *As I Lay Dying* y *The Sound and The Fury* del primero, *The Waves* y

Mrs. Dalloway de Woolf, y *A Portrait of the Artist as a Young Man*, varios capítulos de *Ulysses* y *Finnegans Wake* de Joyce, en los que no hay, cuando se usa el monólogo interior directo, un narrador presente, no está la presencia del *yo*, ni tampoco la presencia del autor, sino que se cuenta la historia directamente desde la mente del o de los personajes. Incluso en este caso, por el hecho mismo de la creación y de la posibilidad de acceder a los pensamientos de uno o de varios personajes, estamos ante la presencia de un punto de vista claro de omnisciencia selectiva, ya sea múltiple, como en el caso de *As I Lay Dying* de Faulkner o en varios capítulos de *Ulysses* de Joyce, o ya sea selectiva de un solo personaje, como en el caso de *A Portrait of an Artist as a Young Man* y otros capítulos de *Ulysses* de Joyce. Y es selectiva porque no tenemos acceso a todas las mentes de los personajes, sino a una o a varias mentes seleccionadas. A pesar de que la mente de los personajes ha sido desde siempre, de una u otra forma, representada en las obras literarias, no todas lo hacen al mismo nivel ni con la misma profundidad, y no es sino hasta este momento de la historia cuando empezamos a hablar del *fluir de la consciencia*, cuando los narradores, especialmente los anteriormente nombrados, dejan de tener barreras o límites ante la profundidad en la representación de la mente de los personajes. Las ansias por representar la mente en su forma más pura y natural, con la intención de dar al lector la sensación de estar leyendo la mente de los personajes, trajo como consecuencia la variación rítmica, ortotipográfica, el uso de abstracciones y demás técnicas que ciertamente dificultaron más la lectura de este tipo de textos, pero al mismo tiempo derrotaron los límites que antes se creyeron inquebrantables y dieron pie a una nueva forma de narrar. Y, sin embargo, a pesar del esfuerzo por representar la mente tal y como es, bajo la influencia directa de la libre asociación mencionada anteriormente, ello no significa que el narrador desaparezca, pues tal y como afirma Wayne C. Booth [1973: 20], “*Though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear*”. La elección del uso ortotipográfico, el ritmo, la aliteración, las pausas son algunas de las marcas del autor, en las que incluso en los casos más extremos de desaparición del autor se puede notar su presencia. El hecho de que podamos tener acceso directo a la mente de un personaje, sin ninguna presencia de alguien que no esté narrando, es en sí misma una presencia, llamémosla *ausente*, permitiéndonos el oxímoron, pero que finalmente nos da pistas de que hay un narrador, que precisamente nos está dando un acceso *directo*, y de allí que lo llamemos monólogo interior directo, la mente de uno o de más personajes. Joyce en el

capítulo octavo (“Lestrygonians”) del *Ulysses* nos da acceso desde un principio a la mente del personaje de Leopold Bloom, sin *ninguna* presencia de narrador [1922: 190]:

PINEAPPLE ROCK, lemon platt, butter scotch. A sugarsticky girl shovelling scoopfuls of creams for a christian brother. Some school treat. Bad for their tummies. Lozenge and comfit manufacturer to His Majesty the King. God. Save. Our. Sitting on his throne, sucking red jujubes white.

No quiere decir que no exista un narrador o que el punto de vista no se pueda localizar, de hecho estamos aún hablando de un punto de vista de la omnisciencia selectiva en el que puede haber, de modo opuesto a lo que piensa Friedman, una alternancia selectiva de personajes, como sucede en varios capítulos del *Ulysses*. Esa ausencia, esa no marca del narrador, es en sí misma una huella del mismo, y también del autor, un acto, al fin y al cabo, de presencia *ausente*.

En el caso del traductor, podríamos tomar la misma idea extendiendo las de *translación* y *traducción* anteriormente expuesta. El objetivo, en este caso, sí es desaparecer por completo en el resultado e intentar que por ningún motivo se note su presencia, la constante elección y toma de decisiones, única para su traducción y que, sin duda alguna, varía de un traductor a otro. Esto inevitablemente tiene como consecuencia una presencia del traductor, del agente como lo define Berman. Entonces, la clave está en esa palabra utilizada por Booth, *disguise*, “disfrazarse”, hacerse pasar por el autor, por lo que finalmente el traductor es, es decir, el autor de esa obra traducida. Disfrazarse de quien se traduce, entenderlo, saber interpretar incluso sus silencios, sus pausas o no pausas, su intento de desaparición e incluso también su disfraz. Es lo que llama Lubbock literatura dramática [2022: 131] por su cercanía al teatro, y de nuevo se puede observar esa fluidez existente en los géneros literarios al hablar del fluir de la consciencia. Y, sin embargo, esta aparente desaparición del autor es paradójicamente la presencia más clara del mismo, en una idea que en traducción se repite al referirse al traductor ideal, aquel cuya aparente ausencia a lo largo de toda la obra lo hace estar presente como buen traductor. La desaparición, la transparencia es el ideal para figurar. Y aunque la traducción no debe ser tomada como arte para figurar, el producto que dejamos los traductores sí debe figurar como tal, como un producto netamente literario. Siguiendo entonces las mismas ideas de Joyce y Woolf podríamos representar la omnisciencia selectiva en su nivel más profundo de la siguiente manera:

(5) y (6) Traducción. Bien. *Finished*. De una cabeza a otra, del papel a otro. No. Comenzar de nuevo. Traducción. Mal. *To be done*.

En este caso, el narrador nos da acceso a la mente del personaje principal, el traductor de nuestra escena, en la que podemos ver qué pasa, imitando los pensamientos reales, tal y como hicieron Joyce y Woolf en gran parte de su obra, y se juega incluso con la intertextualidad y la fluidez de los idiomas, tal y como sucede en los textos de Joyce o de Pound, algo que es menester ya que el personaje es un traductor.

Friedman señala que, aunque Henry James también represente la mente de sus personajes, lo hace desde un punto de vista más superficial, en el sentido de falta de profundidad, y que, a diferencia de Joyce o Woolf, este no podría ser considerado un autor del *fluir de la consciencia*. Pero ya sabemos que esto no es cierto, pues, si bien no podríamos considerar a James como un autor que utilice el monólogo interior directo, el hecho de que represente de una forma u otra la mente de sus personajes lo convierte en un autor que utiliza el recurso del *fluir de la consciencia*.

Como respuesta inmediata a la llamada narrativa del *fluir de la consciencia*, anteriormente señalada con los ejemplos más fundamentales de Faulkner, Woolf y Joyce, se desarrolla el auge del modo dramático (7), en escritores como Ernest Hemingway, Raymond Carver, John Cheever, Dorothy Parker, J. D. Salinger, Tobias Wolff, entre otros, que utilizaban el punto de vista para llegar precisamente al otro extremo de la representación de los personajes. En vez de adentrarse en las profundidades de la psique de los personajes, en este caso el modo dramático (7) nos muestra solo lo que los personajes hacen y dicen. Friedman lo ejemplifica como el punto de vista que se origina después de haber eliminado la figura del autor y la figura del narrador en los anteriores puntos de vista. Sin embargo, ya sabemos que el hecho de que no haya señal alguna del narrador es en sí misma una presencia *ausente* del narrador. Como su nombre indica, el modo dramático (7) simula o directamente utiliza los elementos del teatro, en los que, si cabe alguna acotación, se hace en forma de dirección de escena o acotaciones para darnos un contexto totalmente neutral del escenario en el que se desarrolla la acción, o de la descripción de los personajes. Comúnmente se obvian los nombres y las descripciones de los personajes, a no ser que sean completamente necesarias para diferenciar un personaje de otro, o que las características de un lugar o de un personaje sean importantes para la trama. En este

sentido, y siguiendo con nuestro ejemplo, desde el punto de vista de modo dramático tendríamos:

(7) El hombre cerró el ordenador de un golpe y cogió el teléfono.

—Necesito más tiempo —dijo—. Dame una semana más.

Colgó el teléfono y murmuró para sí mismo: *El punto de vista, el punto de vista.*

Aquí podemos ver cómo las acotaciones son precisas para representar las acciones del personaje y, en vez de leerle los pensamientos, como sucede en los puntos de vista (5) y (6), solo escuchamos lo que dice. Sin embargo, esto no quiere decir que no podamos saber lo que piensa o cómo se siente, solo que lo hacemos por medio de sus acciones y sus palabras. En este caso podemos saber que está molesto o decepcionado por el hecho de cerrar el ordenador “de un golpe” y con sus palabras podemos saber que ha cometido un error o algo ha ocurrido para que necesite más tiempo. Finalmente, gracias al hecho de murmurar para sí mismo esa frase, podemos también saber lo que ha pasado con la traducción.

A pesar de que este punto de vista sea más directo y esté repleto de diálogos, la interpretación juega también un importante rol, así como lo juega en los puntos de vistas (5) y (6). No se trata más que de una respuesta a las técnicas del monólogo interior, y a la intensa profundidad en la que se representan los pensamientos de los personajes, para sacar al lector directamente y hacerlo descifrar esos pensamientos desde afuera, desde las acciones y las conversaciones, diálogos o monólogos (desde el sentido teatral del monólogo). Pero, a fin de cuentas, se trata simplemente de una forma más de representar la mente y la consciencia de los personajes.

Es lo mismo que sucede con el último punto de vista definido por Friedman, el punto de vista de cámara (8), que no varía mucho respecto al anterior, pero que obvia las acotaciones para mostrar, como si desde una cámara se tratara, lo que hace el o los personajes. Para ejemplificarlo de alguna manera, y recurriendo, cómo no, al vocabulario cinematográfico, el punto de vista de modo dramático (7) vendría a ser el guion literario cinematográfico de una película, y el punto de vista de cámara (8) vendría a ser ya el rodaje y lo que vemos como lectores desde la cámara. Si recordamos la idea de Henry James, de cómo el punto de vista son las diferentes ventanas por las cuales se puede mirar hacia adentro o hacia afuera desde o hacia la casa, que es la narrativa, claramente este último punto de vista vendría a ser una de estas ventanas por

las que directamente los lectores observan con un foco diversas acciones. Ahora bien, Friedman vuelve a hacer hincapié en la abstracción del narrador en este punto de vista, clasificándolo como “*the ultimate in authorial exclusion*” [1955: 1178], sin embargo, sabemos que detrás de esa cámara hay alguien que muestra y enfoca la lente hacia una acción específica. Es tan importante lo que muestra como lo que no muestra, y aunque explícitamente no haya ninguna marca del narrador, la decisión de lo que muestra, y lo que no muestra, viene a ser la de un narrador, formando de nuevo lo que llamamos una presencia *ausente* del narrador. Las descripciones, si las hubiera, en este caso vuelven a ser neutrales, sin mostrar opiniones o calificaciones, pero sí se utilizan para describir ya sea el ambiente, o el cómo se sienten los personajes, y normalmente se suele usar el presente para dar la sensación al lector de que, como testigos, desde una cámara, están presenciando directamente las acciones.

En nuestro ejemplo podríamos variar ligeramente el del modo dramático (7) para adaptarlo a un punto de vista de cámara (8) de esta manera:

(8) El hombre cierra el ordenador con un golpe, se pone de pie y va hacia la ventana. Regresa al escritorio y coge el teléfono:
—Necesito más tiempo. Dame una semana más.

Como se puede ver, no varía mucho del modo dramático, pero sí intenta enfocarse en varias acciones, dando continuidad y emitiendo acotaciones para no romper con esa continuidad, como si de un plano cinematográfico se tratara. Además, mientras el modo dramático (7) sugiere y da partida a una interpretación, el punto de vista de cámara (8) se enfoca más en mostrar que en contar y las acciones cobran más importancia. Por ello este último es el más indicado para utilizar en narraciones de acción, de aventuras, o de detectives.

Friedman [1955: 1180] afirmaba que la elección del punto de vista en narrativa era tan importante como la elección del tipo de verso en poesía, estableciendo no solo una conexión directa, entre la narrativa y la poesía, algo que en la literatura contemporánea ha sabido tratar cada vez más a menudo, sino que también lo establece como punto iniciático, característico e irremplazable de una obra literaria narrativa. Cada obra se diferencia no por el tema que trata, sino por el cómo se trata ese tema, y si hay algo que define ese cómo, es precisamente el punto de vista. Si se habla del estilo de un escritor u otro, gran parte de ese estilo, por no decir todo, se puede resumir en su manejo del

punto de vista. Cuando se habla de obras fundamentales en la literatura, sobre todo en la cultura occidental, dichas obras llegan a ser fundamentales por el tratamiento del punto de vista, y por la forma única, original, innovadora o precisa en la que se cuenta dicha historia. Los temas de por sí no son muy diferentes unos de los otros, y se podrían reducir fácilmente en una lista, pero las formas en las que se cuenta una historia no solo son la causa de por qué aún hoy en día se siguen leyendo esas obras, no solo son la razón de por qué son consideradas fundamentales, sino que también son la razón de la inmortalidad de la literatura, y del hecho de que aún tenga sentido seguir escribiendo. Las formas vienen a ser no solo flexibles y maleables, sino que además siempre hay oportunidad de coger un mazo y abrir una nueva ventana por la que se pueda ver desde un punto de vista distinto, hacia dentro o hacia afuera de la casa de la narrativa.

2.2 El punto de vista del traductor

La razón de por qué es tan importante tanto el fluir de la consciencia como el punto de vista en la traducción es porque en el uso del fluir de la consciencia se dan de una forma u otra todos los diferentes puntos de vista, y porque, al mismo tiempo, es precisamente el punto de vista lo que caracteriza al fluir de la consciencia, dejando como conclusión que el propio manejo de los diferentes puntos de vista tendría como consecuencia el buen manejo del fluir de la consciencia reservando para la traducción los meros problemas técnicos y resolviendo los problemas de sentido.

Como gran ejemplo podemos poner el *Ulysses* de James Joyce, novela cuya fama de ser un libro de suma complejidad y de casi imposible lectura se asemeja mucho más de lo que uno cree a la traducción; es así que el hecho de hablar de una imposibilidad, por ejemplo, ya es una semejanza entre ambos, aunque sepamos que dicho concepto no se mantiene ni en la lectura ni en la traducción, ni tan siquiera si hablamos del *Finnegan's Wake*, la siguiente obra al *Ulysses* y de mayor complejidad. En el *Ulysses*, se habla de una complejidad precisamente por el método y no por el contenido de la novela, y aunque es cierto que forma y contenido son inseparables, un mayor énfasis en la forma, o en el método, hace que el sentido se torne más complejo. Precisamente ahí está el carácter inseparable de la forma y el contenido. Como se dijo anteriormente con respecto al punto de vista, los temas de los que se habla en literatura vienen a ser, al fin y al cabo, los mismos a través de los siglos, lo que cambia es la forma en la que se cuentan. Al hablar del *Ulysses* de Joyce, el tema de la novela puede ser resumido en pocas palabras, más si se toma en cuenta su intertextualidad, y las referencias de su

temática y estructura, tomadas directamente de los textos fundamentales de la literatura occidental, especialmente de la *Odisea* de Homero. Pero es precisamente el hecho de tener una basta diversidad de puntos de vista lo que le da el carácter complejo que tanto la ha caracterizado, porque son los puntos de vista los que ofrecen no solo otra ventana por la que *mirar* la novela, sino que esos puntos de vista refuerzan el sentido de la misma jugando con las técnicas.

El recurso del *fluir de la consciencia* vendría a ser, entonces, una suerte de torre de Babel de traducción, en cuanto representa los problemas con los que se enfrenta el traductor literario y al mismo tiempo representa de igual forma todas las fases del acto de traducir. Y no hay otra obra que represente mejor esta torre de Babel que el *Ulysses* de James Joyce, porque en esta novela se pueden hallar, primero, todos los puntos de vista mencionados anteriormente, al igual que todas las técnicas del *fluir de la consciencia* y, de hecho, todos los géneros literarios (narrativa, poesía, teatro, e incluso la crónica periodista).

El *fluir de la consciencia* es el recurso que mejor refleja el acto de traducir, sobre todo en su uso más extremo, como en ciertos capítulos del *Ulysses* de Joyce, el capítulo tercero visto anteriormente, o más claro aún en el más celebre monólogo interior de Molly, el capítulo con el que cierra la novela, en el que hay una extrema presencia *ausente* del narrador desde un principio, mostrándonos directamente la mente y los pensamientos del personaje. Asimismo debe suceder en la traducción, una desaparición, en este caso de cualquier rastro del traductor o de la traducción en sí misma, para mostrar directamente el texto traducido en su naturaleza y en su sentido.

Si se hace un paralelismo de las técnicas del recurso del *fluir de la consciencia* y los puntos de vista, se puede ver no solo cómo todos se relacionan entre sí, sino que incluso en ocasiones pareciera que se estuviera hablando de una misma cosa. Recordemos que las diferentes técnicas del *fluir de la consciencia* en este trabajo son el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, la descripción omnisciente, el soliloquio, la imagen, el simbolismo y el uso del montaje (tiempo y espacio). Y si hablamos del punto de vista tenemos la omnisciencia editorial, la omnisciencia neutral, el YO testigo, el YO protagonista, la selección múltiple de omnisciencia, la omnisciencia selectiva, el modo dramático y, por último, la cámara. Técnicas como el montaje (tiempo y espacio), la imagen y el simbolismo son bastante utilizadas en todos los puntos de vista, especialmente en la omnisciencia, tanto editorial como neutral, y en el modo dramático y la cámara. Si tomamos el monólogo interior indirecto sabemos que estamos hablando

de la omnisciencia, tanto múltiple como selectiva, como también en el YO protagonista y el YO testigo. Cuando hablamos de la descripción omnisciente estaríamos hablando de la omnisciencia editorial y la omnisciencia neutral. Y, finalmente, el soliloquio vendría a ser parte del modo dramático.

El ejemplo paradigmático del uso de todos los puntos de vista y su relación con las técnicas del fluir de la consciencia es, pues, el *Ulysses* de James Joyce, gracias al método y la estructura utilizada por Joyce al escribir cada capítulo con una técnica y un género distinto. Por ello, podríamos afirmar que el *Ulysses* se erige en una torre de Babel para la traducción. Se ha insistido en que forma y contenido son inseparables, de ahí que podamos llegar a la misma conclusión con el punto de vista y las técnicas del fluir de la consciencia: necesariamente hace falta ser consciente de las técnicas del fluir de la consciencia para hacer uso de los diferentes puntos de vista, y viceversa. Pero es necesario plantear un orden para saber qué hace de la lectura un acto más efectivo, para lo cual se puede recurrir a un principio básico de la biología: la estructura determina la función. Es decir, en nuestro campo, la estructura determina el sentido de un texto literario, razón por la cual son inseparables. De hecho, el principio básico para definir genéricamente un determinado texto literario es precisamente su estructura, y nada más que eso. Pero profundizando aún más, al hablar de una obra como el *Ulysses*, es aún más claro que la estructura determina el sentido y, aunque muchos lectores achaquen el estudio y la importancia de la estructura de *Ulysses* en su vertiente académica, es un hecho que la lectura y la complejidad de la que tanto se habla se encuentra precisamente en su estructura. De ahí que sea tan estudiada, y de ahí que haya sido elaborada de esa forma deliberadamente por Joyce, quien según varios académicos e investigadores llegó a decir que uno de sus objetivos era que su libro fuese estudiado durante los siguientes 300 años. De momento llevamos un siglo y continuamos.

En cuanto a la traducción, ese principio básico de la biología se hace aún más fundamental. La necesidad de reconocer la estructura se eleva al ejercicio esencial de transferir el sentido, y entonces es de suma importancia conocer estas técnicas y los diferentes puntos de vista para la traducción. Tal y como Friedman afirmó [1955: 1181], *“The analysis of technique, then, is crucial, (...) when it is seen as revealing the author's purpose and, even more fundamentally, the basic structure of values which he has embodied by means of that technique”*. La clave de la lectura del *Ulysses* está precisamente ahí, en las técnicas utilizadas, ya que son las que revelan, siguiendo las palabras de Friedman, el propósito del autor, y con esto se revela un sinfín de capas de

las que el traductor debe estar al tanto, pues son esas capas y esos propósitos los que debe traducir, ya sea siguiendo las mismas técnicas en el idioma de llegada o encontrando técnicas equivalentes que pueda crear de igual forma los mismos sentidos que el original.

El punto de vista del traductor, entonces, debe ser parecido al que utilizó James Joyce para crear el *Ulysses*, el de una torre de Babel desde la que se pueda mirar desde todas las ventanas posibles que brinde cada texto: agilidad para saber reconocerlas, observarlas y abrirlas hacia un nuevo idioma; describir qué hay detrás, cómo se erige esa torre y desde dónde. Tal y como recoge Marcus du Sautoy en su libro *Programados para Crear* [2020: 22], el alemán Carl Friedrich Gauss, uno de los matemáticos más importantes de la historia, dijo alguna vez, intentando ocultar el método que utilizó para desarrollar su teoría de números modernos, que un arquitecto siempre retira los andamios cuando su obra está terminada. Por suerte para nosotros, lectores, a pesar de que Joyce no pretendía publicar el “andamio” de su obra, tenemos acceso a él. De hecho, tenemos acceso a dos andamios distintos llamados el “Esquema Linati” y el “Esquema Gilbert”. Volviendo de nuevo a la metáfora de James sobre el punto de vista, *Ulysses* vendría a ser una enorme catedral plena de vitrales novedosos y complejos, difíciles de descifrar en muchas ocasiones si los observamos desde lejos o, mejor dicho, una enorme *torre* de literatura con múltiples ventanas posibles para relatar una historia, y además con los diferentes géneros literarios, narrativa, poesía, teatro, e incluso lenguaje periodístico y hasta científico y musical. Una torre de Babel, al fin y al cabo. Allí es donde entran, entonces, los andamios que por suerte tenemos a disposición. La idea de Joyce fue la de componer cada capítulo de su obra a partir de un canto de la *Odisea*, utilizando un estilo distinto y componiendo dicha referencia no solo a partir de la trama del canto, sino también de la simbología y una interpretación propia que hace que cada referencia sea desarrollada de una forma muy minuciosa e incluso obsesiva. Joyce decidió no solo componer cada capítulo a partir de algunos cantos de la *Odisea*, sino que también, en un principio, pensó titularlos de esa forma. De hecho, en las primeras publicaciones por episodios de los primeros cuatro capítulos en la *Little Review*, antes de que se publicara por primera vez en 1922 en forma de libro, cada capítulo llevaba el título de un canto de la *Odisea*. Finalmente, en su publicación final, Joyce decidió quitar los títulos para no explicitar esa influencia, confiando en que las referencias podrían ser fácilmente reconocibles sin la necesidad de saber el título y el capítulo al que hacía referencia.

En verdad, con una lectura previa de la *Odisea* se podría descubrir sin problema, pero los esquemas van mucho más allá del solo hecho de decir a qué canto de la *Odisea* hacen referencia. Joyce también pensó en elaborar cada capítulo utilizando una técnica distinta. Los esquemas entonces dicen no solo el canto de la *Odisea* a que hace referencia dicho capítulo, sino también la técnica utilizada, el lugar donde se desarrolla el capítulo, la hora, el órgano humano al que hace referencia, el arte del que trata, el color que simboliza y el símbolo. Ambos esquemas fueron creados por Joyce para ayudar y guiar en la lectura a dos amigos suyos, el escritor francés Valery Larbaud y el escritor italiano Carlo Linati. El Esquema Gilbert, quizás el más popular y utilizado por muchas de las ediciones del *Ulysses*, fue el que compartió con su amigo Valery Larbaud, publicado por uno de los primeros estudiosos, y también amigo de Joyce, Stuart Gilbert:

Gilbert schema for Ulysses

This schema for the novel *Ulysses* was produced by its author, James Joyce, in 1921 to help his friend, Stuart Gilbert, understand the fundamental structure of the book. Gilbert published it in 1930 in his book, *James Joyce's "Ulysses": A Study*. The original copy of the Gilbert schema is housed in the Harley K. Croessmann Collection of James Joyce at Southern Illinois University Carbondale.

Title	Scene	Hour	Organ	Colour	Symbol	Art	Technic
Telemachus	The Tower	8am	-	White / gold	Heir	Theology	Narrative (young)
Nestor	The School	10am	-	Brown	Horse	History	Catechism (personal)
Proteus	The Strand	11am	-	Green	Tide	Philology	Monologue (male)
Calypso	The House	8am	Kidney	Orange	Nymph	Economics	Narrative (mature)
Lotus Eaters	The Bath	10am	Genitals	-	Eucharist	Botany / chemistry	Narcissism
Hades	The Graveyard	11am	Heart	White / black	Caretaker	Religion	Incubism
Aeolus	The Newspaper	12pm	Lungs	Red	Editor	Rhetoric	Enthymemic
Lestrygonians	The Lunch	1pm	Oesophagus	-	Constables	Architecture	Peristaltic
Scylla and Charybdis	The Library	2pm	Brain	-	Stratford / London	Literature	Dialectic
Wandering Rocks	The Streets	3pm	Blood	-	Citizens	Mechanics	Labyrinth
Sirens	The Concert Room	4pm	Ear	-	Barmaids	Music	Fuga per canonem
Cyclops	The Tavern	5pm	Muscle	-	Fenian	Politics	Gigantism
Nausicaa	The Rocks	8pm	Eye, nose	Grey / blue	Virgin	Painting	Tumescence / detumescence
Oxen of the Sun	The Hospital	10pm	Womb	White	Mothers	Medicine	Embryonic development
Circe	The Brothel	12am	Locomotor apparatus	-	Whore	Magic	Hallucination
Eumaeus	The Shelter	1am	Nerves	-	Sailors	Navigation	Narrative (old)
Ithaca	The House	2am	Skeleton	-	Comets	Science	Catechism (impersonal)
Penelope	The Bed	-	Flesh	-	Earth	-	Monologue (female)

A partir de esta idea, hay que ser capaces de ver desde los andamios de cada obra, es decir, desde la única y más preciada herramienta de los traductores, la lectura, se debe captar cada detalle de la obra, cada ventana y cada color y matiz de los vitrales que erigen una obra, cuyos fundamentos no son solo otras obras literarias, sino principalmente, los recursos utilizados, en los que resaltan siempre el fluir de la consciencia y los puntos de vista. El hecho de utilizar la *Odisea* no es más que una propia traducción de Joyce para componer su obra. Porque no se puede olvidar que la traducción no empieza en el hecho de traspasar un texto de un idioma a otro, sino que empieza mucho antes: la traducción comienza en el proceso interno de lectura, en el que se traduce el sentido y en el que se llega a la interpretación. La traducción también se da en el momento de la combinación, en el que se escribe una obra nueva, como pasa con Joyce y su traducción de la *Odisea* hacia una nueva obra como es *Ulysses*, y, por último, se da en el proceso externo de un idioma a otro. Son los que llamaremos de ahora en adelante los tres niveles de traducción. Todo traductor debe pasar por estos tres niveles e, incluso aunque el objetivo final sea la traducción externa, la traducción *combinada* debe, también, formar parte del proceso. Porque la creatividad para resolver problemas y crear algo a partir de otra obra forma parte de toda traducción literaria.

A partir de una analogía con los puntos de vista expuestos por Friedman, veamos cuáles deben ser los puntos de vistas del traductor. Primero, en la omnisciencia editorial, todo traductor debe estar al tanto de todo lo que sucede en la obra; en este primer nivel de traducción, el traductor debe ser capaz de saber todo lo que sucede y cómo sucede y cómo se relatan los hechos. En segundo lugar, todo traductor debe adaptarse a la omnisciencia neutral, es decir, a no intentar cambiar los hechos, no añadir, ni quitar, ni mejorar, ni mucho menos empeorar la obra que traduce, a buscar la neutralidad a partir de la interpretación y la creación del sentido, que debe ser el mismo tanto en la obra original como en la obra de llegada. En eso influyen el Yo testigo y el YO protagonista, los traductores en tanto testigos, primero como lectores, de una obra, para luego ser los *protagonistas* de la traducción que se hace. Es necesario hacer un énfasis en el YO, pues esa es la razón de que toda traducción sea distinta. Siguiendo con la selección múltiple de la omnisciencia y la omnisciencia selectiva, el traductor debe ser capaz de ver los distintos puntos de vista y los recursos que se construyen a partir de la mente de los personajes, ya sea una o varias. En el modo dramático, el traductor debe ser capaz de no involucrar su propia mente en la obra, sino crearla a partir de la obra original. Tal y como dice la traductora Tiina Nunnally en su nota introductoria a la traducción de los cuentos de hada de Hans Christian Andersen, publicado por Penguin Books [2005: LI]:

You might think of a translator as a musician, interpreting the work of a composer, or as an actor, inhabiting the voice of the author and giving up her own personality to play the part. It's important for a translator not to insert too much of her own voice into a translation, though, of course, every translator brings her own cultural background, experience, and linguistic skill to the work.

Siguiendo la imagen, musical y de teatro, creada por Nunnally, el traductor debe ser capaz de crear a partir de la obra original una nueva obra que sea equivalente en cuanto a forma y sentido, como en una puesta en escena, o finalmente como una *cámara* que sea también capaz de ver la obra desde afuera, recorriendo todas las ventanas que la obra ofrece, viendo hacia y desde ellas, como lector, creador y traductor.

No hay debate en la afirmación de que la traducción es una tarea imperfecta, tal y como lo es también la escritura, y por ende necesariamente lo es también la lectura de un texto literario. Sin embargo, cuando se habla de la traducción de un texto literario, esa imperfección puede reducirse al mínimo con el énfasis y la importancia que tiene el procedimiento del acto de la lectura, de modo que se reduciría también en la escritura del traductor en la obra traducida. Volviendo a Tiina Nunnally, más adelante en su traducción al libro de Andersen [2005: LI], hace énfasis en que la meta del traductor debe ser siempre acercarse lo más posible al tono y a la intención del autor de la obra original. Pero cuando se habla de equivalentes, acercarse lo más posible no es suficiente, la equivalencia va más allá de eso y es mucho más estricta de lo que se piensa. De hecho, se debe hablar de equivalencia suficiente, ya que la semejanza o la proximidad no debe ser suficiente en la traducción. La equivalencia es mucho más estricta que la semejanza, porque se habla de sentidos iguales, de equivalencia de sentidos y no de semejanza de sentidos. Cuanta mayor equivalencia, mayor es la luz de la traducción, y entiéndase por luz, como lo luminoso, ese halo al que se refería Virginia Woolf, es decir, el sentido del texto. Nunnally añade que la traducción es un arte y no una ciencia, y que por ende dos traducciones de un mismo texto jamás serán iguales. Y si bien lo último es cierto, no es por el hecho de que la traducción sea un arte y no una ciencia, sino por el hecho de que el proceso de creación y el previo proceso de lectura e interpretación se da de formas distintas en cada persona. Sin embargo, la traducción no es *solo* un arte, la traducción debe ubicarse en un intermedio entre arte y ciencia, por el hecho de que existe un procedimiento a seguir y una base de la que partir para finalmente llegar a un objetivo que está más que claro, incluso antes de comenzar con la actividad de la traducción. El hecho de que se lidie con dos idiomas distintos, pero con un solo texto, y el hecho de que se busque un mismo equivalente lo suficientemente próximo al original, no se aleja demasiado de lo que una ciencia supone, al igual que

una ciencia, como las matemáticas, tampoco se aleja demasiado de lo que una actividad artística supone, sabiendo que cualquier matemático debe ser tan creativo como le sea posible. Parece evidente que el problema principal de cualquier traducción, o la causa más común de una mala traducción, se debe a problemas de lectura. Si bien las respuestas a estas preguntas pueden ser varias y no una sola, la insistencia en la formulación de dichas preguntas debe permanecer durante la lectura. El acto de leer debe ser visto como una actividad altamente productiva, es decir, las preguntas deben ser constantes y las respuestas deben encontrarse en el mismo texto, para que así en el texto traducido se puedan hallar las mismas respuestas que en el texto base.

Friedman sugiere una serie de preguntas para facilitar la identificación del punto de vista y, en consecuencia, para mejorar la lectura de un texto literario [1955: 1169]: “1) ¿Quién le habla al lector? 2) ¿Desde dónde o en qué posición narra la historia? 3) ¿Qué canales de información utiliza para transmitir la historia al lector? Y 4) ¿A qué distancia coloca al lector y la historia?”. Estas preguntas, con las respectivas respuestas que deben encontrarse en el texto, son la clave no solo para su comprensión, sino también para su posterior traducción, dejando claro la importancia del punto de vista y de su identificación a la hora de traducir, y consecuentemente la importancia de la lectura. De ahí que la obra de Joyce sea perfecta para ejemplificar estos pasos, porque Joyce a partir de sus lecturas, especialmente de la lectura de la *Odisea*, no solo se plantea estas preguntas, sino que utiliza sus respuestas para crear su obra, haciendo que los lectores se planteen nuevas preguntas que llevarán a nuevas respuestas. Son estas las preguntas que Joyce responde al componer cada capítulo del *Ulysses*.

Junto con Friedamn, y el propio Henry James, otro de los grandes teóricos y estudiosos del punto de vista fue el crítico y ensayista inglés Percy Lubbock, quien en su más célebre libro, *The Craft of Fiction* [1921], afirmaba la importancia del punto de vista como el centro de lo que se llama método [2002: 173]: “*The whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view —the question of the relation in which the narrator stands to the story*”. De hecho, tanto para Lubbock como para Henry James, el punto de vista es el medio principal por el cual puede dramatizarse la novela, es decir, ser exhibida en forma tal que se narre a sí misma. Y aunque los estudios de Lubbock, en concreto sobre la novela moderna anglosajona y la narrativa en general, hayan sido criticados por ser muy formales y esquemáticos, ciertamente gran parte de la literatura moderna es en sí formal y esquemática, al igual que lo es también gran parte de la traducción literaria tanto como tarea, cuanto como área de estudio.

3.Los tres niveles de la traducción

Ya se dijo anteriormente que durante el proceso de traducción se pasa por tres niveles fundamentales que exigen diferentes tipos de traducciones. En nuestro caso, los llamaremos la traducción interna (A), la traducción combinada (B) y la traducción externa (C). Si lo vemos desde el fluir de la consciencia, es exactamente lo que sucede no solo desde el sentido de cómo funciona el recurso con sus técnicas, sino también desde el sentido en cómo se crea y cómo se percibe, tanto desde el punto de vista del autor o creador, desde el punto de vista del lector, como esencialmente desde el punto de vista de los traductores.

Es importante aclarar la importancia de la elección de las palabras, sobre todo cuando se habla de traducción, de ahí que se justifique el uso de la palabra fundamental al hablar de estos tres niveles, teniendo en cuenta que todo aquello a lo que se llama fundamental es desde donde nace y se realiza alguna acción. Si se habla de textos fundamentales en la literatura universal (mejor dicho occidental), se sabe muy bien que esos textos, aquellos de donde parte toda nuestra literatura, incluso hasta la actualidad, son, entre otros, la Biblia, las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Eneida* de Virgilio, la *Odisea* y la *Iliada* de Homero, la *Divina Comedia* de Dante, las obras de Shakespeare, Don Quijote, y algunas más. Para muestra, tomemos el *Ulysses*, donde Joyce no solo toma toda la estructura y la base de su libro de la *Odisea*, sino que también hace referencia a todos los libros nombrados anteriormente, cosa que permite ver a la obra de Joyce como una Torre de Babel también en cuanto a contenido. Entonces, estos tres niveles de la traducción vendrían a ser fundamentales para el acto de traducir un texto literario, porque es a partir de ellos en ese orden específico de donde parten o, mejor dicho, deben partir todas las traducciones.

Pero lo interesante de estos tres niveles es que no solo los traductores pasan por ellos, sino que los lectores forman parte de ese primer nivel interno de traducción, porque la lectura es una traducción. Los autores, al pasar por ese primer nivel de traducción (Joyce con la *Odisea*), pasan por el segundo nivel de traducción, la traducción combinada, porque crean a partir de algo previo, a partir de otra lectura, cogen algo que ya existía (la *Odisea*) y la traducen en algo propio, en algo nuevo que no existía antes (*Ulysses*). Y luego entran los traductores, que tras pasar por ambos niveles llegan al tercer nivel, la traducción externa, momento en que el texto sale de sus fronteras lingüísticas, “emigra” a otra lengua y se traduce de un idioma a otro lo que ya se ha

leído y recreado en la mente del traductor. Todo este proceso, en especial el primer y el segundo nivel de traducción, pasa principalmente en la mente y poco a poco va saliendo al exterior, como una especie de corriente, de fluir de ideas, imágenes y sentidos, desde la consciencia hacia el exterior. De ahí la relación entre el acto de traducir y el fluir de la consciencia.

La creatividad es parte fundamental de la traducción, y es necesaria en los tres niveles:

- Primer nivel: la traducción interna consiste en el acto de lectura y la traducción del sentido y la interpretación de un texto literario.
- Segundo nivel: la traducción combinada consiste en el acto creativo de traducir un texto leído en una nueva obra literaria, es decir en el acto de escritura.
- Tercer nivel: la traducción externa, consiste en la traducción de un texto literario expresamente de un idioma a otro.

Por ello la creatividad es también una característica fundamental que participa en los tres niveles de traducción. De hecho, esta idea de los tres niveles de traducción puede funcionar como paralelo a las tres formas de creatividad desarrolladas por la profesora en ciencia cognitivas de la Universidad de Sussex, Margaret Boden, quien habla, en su libro *The Creative Mind: Myths and Mechanisms* [2004], primero de la importancia de diferenciar los dos tipos de creatividad, la creatividad psicológica (*P-creativity*) y la creatividad histórica (*H-creativity*). La primera es aquella creatividad en la que una persona piensa en una idea innovadora, y valiosa para esa persona, pero tal vez otras personas ya han dado con la misma idea, o ya ha sido desarrollada de alguna forma, es decir, esa idea es nueva para esa persona pero no para la humanidad, por decirlo de alguna manera. Por su parte, la creatividad histórica es aquella en la que una persona da con una idea que realmente es innovadora y valiosa para la humanidad, es decir, nadie más había pensado en ello antes, o al menos nadie había expresado o llevado a cabo dicha idea.

A partir de estos dos tipos de creatividad, se puede resumir, tomando de nuevo el ejemplo del *Ulysses* de Joyce, que en el acto literario, en una obra maestra, existe una mezcla de ambos tipos de creatividad: un escritor tiene una idea, que normalmente ya ha sido expresada antes, pero tal vez no de la forma en que se dispone a hacerlo. O incluso, y aquí la magia de la literatura, al darse cuenta de que esa idea ya ha sido desarrollada anteriormente, de forma confidencial o de forma deliberada, utiliza la idea y la transforma (la traduce) en algo completamente nuevo, novedoso y de valor histórico (*Ulysses*) utilizando así ambos tipos de creatividad (*P-Creativity* y *H-Creativity*). Y aquí

se realza de nuevo la importancia del punto de vista y de la estructura del texto literario, del método y de su composición, utilizando las palabras de la escritora estadounidense Gertrude Stein, quien en su ensayo *Composition as Explanation* [2010], publicado por primera vez en 1926, afirma que la composición es precisamente lo que diferencia a todo texto literario, eso y el tiempo, pudiendo interpretar el uso de la palabra tiempo como punto de vista, ya que es una característica intrínseca del mismo. Stein, más adelante, afirma que todo texto es igual a excepción de la composición, y, como toda composición es distinta, entonces ningún texto es igual [2010]:

Everything is the same except composition and as the composition is different and always going to be different everything is not the same. Everything is not the same as the time when of the composition and the time in the composition is different. The composition is different, that is certain.

Sin caer en debates filosóficos, se puede llegar a la misma conclusión hablando de la traducción. Si bien se habla de la traducción como una tarea general, y se puede hablar de la traducción literaria como un todo, tal y como se está haciendo en el presente trabajo, toda traducción de un texto literario vendría a ser distinta y es precisamente por lo que Stein se refiere a la composición, es decir, al método, el recurso utilizado, y la funcionalidad y la cercanía del fluir de la consciencia con el acto de traducir.

Volviendo a los dos tipos de creatividad de Boden, lo mismo sucede con los traductores, en el sentido en que se sabe que no se trabaja con una idea totalmente nueva desde un principio, sino con algo que ya existía, pero al mismo tiempo se debe dar necesariamente con ideas o resultados que no existían antes, y que nadie había hecho antes. Y ahí reside la diferencia y la complejidad de la traducción literaria, comparada con otro tipo de traducciones, y la importancia y la necesidad de renovar y seguir traduciendo los textos a pesar de que ya hayan sido traducidos anteriormente. Un traductor legal difícilmente se verá en la necesidad de traducir un texto legal que ya ha sido traducido antes a ese idioma, a no ser que haya habido un error, pues la información que allí se da debe traducirse de una sola manera, y posiblemente varias traducciones de un mismo texto realizadas por varios traductores se verán casi exactamente igual, mientras que varias traducciones de un mismo texto literario, realizado por varios traductores, casi nunca serán iguales. Sin embargo, todas deben ser lo suficientemente semejantes al texto base. Ahí reside la importancia de conocer estos tres niveles de traducción.

Siguiendo con los paralelismos con las formas de creatividad desarrolladas por Margaret Boden, al ser claras las diferencias entre la creatividad psicológica y la creatividad histórica, define las tres formas de creatividad como la creatividad exploratoria, relacionada con el primer nivel de traducción (*la traducción interna*), la creatividad de combinación, relacionada con el segundo nivel de traducción (*la traducción combinada*) y la creatividad transformadora, que se relaciona con el tercer nivel de traducción (*la traducción externa*).

3.1 La traducción interna

Comencemos por decir que el primer nivel de traducción (la traducción interna) consiste en el acto de lectura de un texto literario. Y aunque parezca obvio, parece no serlo para muchos traductores, especialmente si se habla de una previa lectura *traductológica*. La importancia de este primer nivel de traducción está no solo en que la lectura es el fundamento de la traducción, sino en que también es su fin: En la lectura empieza el proceso de traducción y en la lectura termina su labor, en la lectura de otros. En este nivel participan todos los lectores, sean o no traductores, y con cualquiera sea el objetivo que se enfrente al texto literario, ya sea de ocio, diversión, estudio o traducción de un idioma a otro. No importa la razón, al leer un texto literario se realiza un proceso de traducción (mental) de un medio a otro, es decir, se recrean las ideas que se encuentran en el texto mentalmente y se crea el sentido, o los sentidos que transmite dicho texto. Por ello el fluir de la consciencia está tan estrechamente relacionado no solo con la lectura, sino también con la traducción, porque ambos tienen un mismo objetivo: la búsqueda de un “yo”, ya sea el nuestro, como consciencia personal, ya sea un “yo” más metafórico, el que se refiere al sentido de un libro, y por ende ese que debemos recrear (“traducir”) primero en la lectura para finalmente hacerlo de forma externa de un idioma a otro. La lectura es el acto más inherente al fluir de la consciencia, de ahí que se utilice la expresión “leer las mentes”, y que esta sea la idea fundamental del recurso del fluir de la consciencia: dar a los lectores la capacidad, el “superpoder”, de leer las mentes de los personajes, ya sea de forma explícita o implícita, dependiendo de la técnica utilizada.

El poeta mexicano Octavio Paz afirma en su libro *Traducción: literatura y literalidad* [1971:14] que “solo los poetas deberían traducir poesía”. Sin embargo, más adelante añade que “en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores”. Y, sin duda alguna, la primera parte de la afirmación de Octavio Paz es errónea. En realidad, una

mejor afirmación sería que, cuando se traduce poesía, el traductor debe convertirse en poeta, al igual que cuando se traduce narrativa debe convertirse en narrador, o cuando se traduce teatro en dramaturgo. Es decir, el traductor debe convertirse en autor, porque de hecho lo es. Pero, antes que todo, el traductor debe ser un experto en lo que va a traducir, y para eso debe ser un gran lector.

Si se le pide a un grupo de personas imaginar las hojas de un árbol cayendo, con total seguridad esas imágenes serán distintas en la mente de cada una de ellas: árboles diferentes, hojas distintas, cayendo de formas diversas, despacio, en paz o, por el contrario, remolinos de hojas cayendo alrededor de árboles en la oscuridad. Incluso si la imagen es más específica y se nombra el tipo de árbol y otros detalles, como por ejemplo “las hojas rojizas que caen de un arce en una tarde otoñal”, de igual forma las imágenes serán diferentes en cada persona. Sin embargo, la idea y el sentido no serán tan distintos, pues todos imaginarán las hojas cayendo de un árbol, y esa imagen será estática, como cuando se observa un cuadro. Sin embargo, cuando se lee un texto literario, el contexto y el uso de esta imagen no es estático, es de hecho como un tren en la mente, o mejor aún, una corriente de sentido fluyendo en la mente mientras se lee. Puede ser una corriente que conduce a uno o varios sentidos, claros y precisos, o puede ser más abstracto, irracional que conduzca a sentidos ambiguos, o incluso contrarios y plurales. Si se dice que “los hombres son hojas cayendo de un árbol”, la imagen de nuevo cambiará de forma más drástica, y esta vez no será un árbol normal ni sus hojas cayendo, sino que se creará una imagen propia, junto con un sentido que no está explícito en la imagen y que se crea a partir de la comparación de esos dos términos: los hombres y las hojas de un árbol. Esto es lo que llamaremos dentro de este nivel la traducción de lo inefable, del sentido que no está explícito en el texto mientras se lee. Es la recreación del sentido de lo que nos ocupamos en este primer nivel, y en este caso la imagen no es estática, sino que conduce, después de esa primera lectura y recreación del sentido, a una interpretación.

3.1.1 El traductor que confundió una patata con una zanahoria

El acto de leer un texto literario es la capacidad de reconocer los hilos internos que van tejiendo y creando el sentido como un todo, a partir de los cuales se puede llegar a la interpretación. Y aquí de nuevo se tiene una confirmación de la imposibilidad de separar forma y sentido. La traducción interna es esa primera traducción que ocurre en la mente del lector cuando lee un texto literario. Un buen ejemplo de este primer acto es el uso de

la técnica de la imagen poética ya mencionada anteriormente, y el proceso de lectura de la imagen. Tomemos otro ejemplo de Ezra Pound, de su corto poema compuesto de una sola imagen y publicado en la revista *Poetry* en 1913. La razón de por qué llamar a esta traducción la traducción de lo inefable es porque la manera en la que funciona la imagen es mediante la comparación de dos términos, usualmente con ninguna aparente relación, para crear un tercer término no explícito en el texto y normalmente no traducido en palabras; por ello a esta técnica se la llama imagen, y por ello se ha referido a ella como inefable. En este caso, se puede observar cómo Pound presenta una imagen directa, sin necesidad de la comparación explícita, o del uso del símil, sino que simplemente ofrece el choque de dos términos diferentes que llamaremos A y B:

A: *The apparition of these faces in the crowd:*

B: *Petals on a wet, black bough.*

Este choque se produce por la asociación de ambos versos, creados intencionalmente por Pound, choque que genera una traducción interna de esa imagen en la mente del lector. Por eso los rostros en la multitud se convierten en pétalos en una rama negra y húmeda, produciendo un tercer término, inefable, que llamaremos C. Pero también se puede ver otro choque en el que los rostros se conectan con los pétalos (AB1) y la multitud con una rama negra y húmeda (AB2) creando otros dos términos nuevos. Y, ciertamente, en esta imagen se puede ver el carácter fluido de la literatura, pues no es una imagen estática, como en un cuadro, sino que los sentidos van fluyendo y se van conectando para crear lo inefable. Todo este proceso de asociación es el sentido completo del poema, sugerido por lo que ha propuesto el autor. Y de igual forma no es más que un ejemplo de lo que es y en lo que consiste este primer nivel de traducción, la traducción interna, tan fundamental para un traductor.

Leer es, como pensar, una actividad bastante personal, es cierto. Incluso cuando se piensa en lo mismo (en las hojas que caen de un árbol), o cuando se lee un mismo texto literario, las lecturas, las imágenes, los pensamientos y por ende las interpretaciones serán distintas e incluso únicas de una persona a otra, pero en este primer nivel de traducción esas imágenes, esos pensamientos y esas interpretaciones deben estar entre los límites creados y sugeridos por el autor. Y el traductor debe ser capaz, en esta traducción interna, de ver esos límites y de traducir esas posibles imágenes, pensamiento e interpretaciones. El *acto* de lectura, y hacemos énfasis en la palabra

“acto”, ya que dicha lectura debe ser en todo caso una lectura activa, es de constante interacción, y en consecuencia de *fluida* traducción interna. Y de nuevo es inevitable no reincidir en la idea de la lectura como el acto más característico de lo que es el fluir de la consciencia. Ese proceso tan esencial no solo para la creación literaria, sino también y fundamentalmente para la creación traductológica.

Lubbock [2022: 13] utiliza otra metáfora, pero que al fin y al cabo crea el mismo sentido, afirmando que un libro pone en marcha un “tren de ideas en la cabeza del lector”, y para nuestros efectos se puede modificar esa imagen y decir que un libro deja fluir una corriente de ideas. Nos referimos a todo libro, a todo texto literario y no solo a aquellos en los que se utiliza con más frecuencia y ahínco el recurso del fluir de la consciencia, pues es en esos casos, como sucede con el *Ulysses*, y me permito remitir a mi experiencia en mis lecturas personales de la obra de Joyce, el libro deja fluir no solo una corriente, sino un torrente de ideas y pensamientos en la cabeza del lector, lo que se relaciona con la complejidad en la lectura: cuanta mayor carga de sentido, tanta mayor complejidad en su desciframiento, y, evidentemente, mayor complejidad en su traducción tanto interna como externa.

Si bien ya se ha dicho que todos los lectores forman parte de este primer nivel de traducción, es al acto de lectura del traductor al que más se le debe exigir precisión y profundidad, es decir, vendría a ser la lectura más compleja. Puede parecer una perogrullada afirmar que para traducir un texto literario hace falta primero una lectura activa completa, precisa y profunda del texto base, pero, tristemente, es más común de lo que imaginamos encontrar traductores que al abordar la traducción, especialmente de un texto narrativo, no leen ni tan siquiera por completo el texto base antes de empezar con la traducción externa de un idioma a otro, sino que van traduciendo a medida que van leyendo. Esto puede suceder por varias razones, ya sea por el tiempo que otorgan las editoriales para llevar a cabo la traducción de un texto literario, además de por la deficiente calidad de la traducción como fuente primaria de ingresos, que hace que la mayoría de los traductores tengan que realizar varios proyectos o tener varios empleos al mismo tiempo. Pero de igual forma es también por la falta de profesionalismo y por la falsa idea de creer que saber un idioma es suficiente para ser traductor. Primero y principalmente hace falta ser no solo un buen lector, sino un lector profesional. Partiendo de la idea de Lubbock [2022: 7] cuando afirma que nadie emprendería una aventura de riesgo (escalar una montaña, o adentrarse en una selva) con solo un pequeño vistazo y con el plan de ir reaccionando a medida que se vaya descubriendo, la

traducción no se puede abordar de forma efectiva con tan solo un vistazo o con una lectura en paralelo del texto base. Veamos un ejemplo claro de lo que sucede cuando esto pasa, precisamente con una de las traducciones al español del *Ulysses*. El siguiente ejemplo ha sido recogido también por el escritor argentino Ricardo Piglia en su libro *El Último Lector* [2005], quien además consideraba al traductor como el lector perfecto de una obra literaria (“La lectura como traducción. El traductor es aquí el lector perfecto, un copista que escribe lo que lee en otra lengua, que copia, fiel, un texto, y en la minuciosidad de esa lectura olvida lo real” [2005: 29]), prueba de la lectura ineficiente y de la falta de relectura durante el proceso de traducción de una obra tan compleja como el *Ulysses*. En el capítulo II (“Nestor”), la escena en la que Leopold Bloom está a punto de salir de casa, el personaje se tantea los bolsillos para cerciorarse de que no se olvida de nada y, en una forma característica del fluir de la consciencia, utilizando el monólogo interior directo, se ve lo que sucede desde la mente del personaje: “*On the doorstep he felt in his hip pocket for the latch-key. Not there. In the trousers I left off must get it. Potato I have. Creaky wardrobe. No use disturbing her*” [1922: 67]. Con un uso fragmentario de la lengua, como es característico en el recurso del monólogo interior directo, se ve desde la mente del personaje lo que está pasando. Se sabe que no tiene la llave y que posiblemente la ha dejado en su otro pantalón, y sorpresivamente, como sucede muy a menudo en el uso del monólogo interior directo, se ve algo sin ningún tipo de explicación, “Patata, la tengo”, como se supone que debe ser, pues recordemos que se está “leyendo” directamente la mente del personaje, por lo tanto, el personaje no tiene por qué explicarse a sí mismo cosas de las que él sabe perfectamente su significado. El narrador en este caso tampoco tendría por qué explicarlo, pues rompería con el fluir de ese uso del recurso y le restaría fuerza al relato. Además, como lectores, más adelante se brinda una explicación cuando la patata vuelve a aparecer un par de veces más, otra en el bolsillo de Bloom, cuando él vuelve a tantearse los bolsillos, y luego en el capítulo XIV (“Oxen of the Sun”), cuando ve el espíritu de su madre y al fin da una explicación [1992: 569]: (1) “*She hauls a reef of skirt and ransacks the pouch oh her striped blay petticoat. A phial, and Agnus Dei, a shrivelled potato and a celluloid doll fall out*”. Su madre también lleva una patata, lo que ya sugiere que es algo relacionado con ella, pero es que más adelante, en el capítulo siguiente XV (“Circe”), Bloom lo dice explícitamente [1992: 599]:

(2) ZOE: I felt it.

Her hand slides into his left trouser pocket and brings out a hard black shrivelled potato. She regards it and Bloom with dumb moist lips.)
BLOOM: A Talisman. Heirloom.
ZOE: For Zoe? For keep? For being so nice, eh?
(She puts the potato greedily into a pocket...)

Zoe descubre la patata en el bolsillo de Bloom y lo mira como preguntándole de qué se trata, a lo que Bloom de inmediato da una explicación, diciendo que se trata de un simple talismán, de una reliquia de la familia. Y es que además, en el mismo capítulo XIV (“Oxen of the Sun”), se oye una voz diciendo que la patata es buena para el reuma [1992:557]: “*Sir? Spud against the rheumatiz? All poppycock, you'll scuse mesaying*”, utilizando, si bien es cierto, no la palabra *potato* sino la palabra *spud*, otra forma de llamar a la patata en inglés. Como se puede ver, aunque la primera aparición de la patata cause sorpresa y confusión, la lectura del libro resolvería el problema, o tal y como dice Piglia [2005:181-186]:

Para entender hay que leer todo el libro (...) Para entender sólo se puede releer, marcar, investigar, seguir un vestigio en el papel. No se trata de la memoria (salvo la de Joyce, que al corregir agregaba esas series secretas); no se pueden recordar las asociaciones. Se trata de la lectura, O más bien de un tipo de lectura.

Es decir, es la lectura traductológica, tan esencial en la tarea de la traducción para evitar esas *disociaciones*, tal y como sucede con la primera traducción al español del *Ulysses* realizada por el argentino José Salas Subirat, la que “soluciona” el problema. Con el mismo ejemplo de la patata, en un claro error de lectura y de relectura, tanto de la obra como de su traducción, Subirat, en la edición de Santiago Rueda, traduce ese fragmento de esta manera [1945:59]: “En el umbral se palpó el bolsillo trasero del pantalón buscando el llavín. No está. En los pantalones que dejé. Hay que buscarlo. Soy un zanahoria. El ropero cruje. No vale la pena que la moleste”. Subirat decide *sobreinterpretar* el texto erróneamente y adaptarlo a lo que él quiso entender debido a la confusa aparición de la patata por primera vez. Y esto hace pensar que la traducción de Subirat se fue haciendo, o bien a medida que leía la novela por primera vez, o bien pasando por alto el significado de la patata en su lectura previa, lo que vendría a significar que fue una lectura deficiente. Subirat traduce la patata como zanahoria y lo asigna al olvido de las llaves como descripción del personaje, algo que no está en el texto original. Pero el problema es aún más grave cuando más adelante, en la segunda aparición de la patata, continúa diciendo zanahoria, y cuando al fin se da una

explicación sí que traduce patata [1945: 464]: (1) “Alza la pollera y burga la bolsa de su enagua cruda a rayas. Una redoma, un Agnus Dey, una papa marchita y una muñeca de celuloide caen afuera”. Y en el segundo fragmento [1945: 503]:

ZOE: Lo siento.

saneuri (Su mano se desliza en el bolsillo izquierdo de su pantalón y saca una papa negra dura arrugada. Con los labios húmedos, contempla a Bloom y a la papa.)

BLOOM: Talismán. Una herencia.

ZOE: ¿Es para Zoe? ¿Para que se la guarde? :Por ser tan buenita, eh?

(Se apresura a meterse la papa en un bolsillo...)

Y si bien la patata puede parecer un detalle nimio, no lo es, pues Joyce se encargó de introducir la patata al principio de la novela para definir su personaje y cientos de páginas más adelante la vuelve a nombrar para dar una explicación que define con precisión el carácter del personaje. Se puede concluir que no hay detalle nimio que se pueda pasar por alto, y aunque la traducción de Subirat se suele considerar, con mucho merecimiento, la traducción canónica del *Ulysses* en español, no se puede negar que esta falta de lectura es una falta grave para el resultado final. En la traducción no es posible tomar la decisión de qué se puede considerar un detalle nimio y qué no, pues precisamente ahí está la importancia de la lectura y de la precisión con la que se debe llevar a cabo dicha actividad, una precisión tal que no se puede pasar por alto, y que al fin y al cabo es lo que termina definiendo al traductor como el lector perfecto, como lo llama Piglia, o como dice Alberto Manguel [1996: 321]: “*The ideal reader is a translator. He or she can pull a text to pieces, remove its skin, cut it to the bone, follow each artery and vein and thence fashion a new living being*”.

Este primer nivel de traducción es, pues, fundamental no solo por el hecho de ser la parte más compleja y la fuente de la traducción, sino también por el hecho de ser el nivel en el que se enfrenta con la interpretación, y por ende con la recreación del sentido en la mente. De ahí que también sea, la lectura, una traducción en sí misma y una actividad netamente creativa, de constantes preguntas y de constante esfuerzo por captar todo lo que propone el texto al que se enfrenta el traductor. Por eso se compara este primer nivel de traducción con una de las formas de creatividad desarrolladas por Boden, la creatividad exploratoria. Boden [2010: 5] hace énfasis en la idea de que no necesariamente se exploran espacios físicos, sino espacios conceptuales estructurados, realizados a partir de un estilo en particular. Nos ocuparemos del estilo más adelante y del rol que juega en la traducción, pero quedémonos ahora con la imagen de la exploración y tengamos claro que, para llegar a la traducción externa (C), hace falta

explorar de forma profunda y anticipada esos espacios conceptuales estructurados (forma y contenido) que ofrece un texto literario. Muchos de los casos de lecturas deficientes, como el de Subirat con *Ulysses*, se deben a que el acto de lectura no ha sido lo suficientemente creativo o que ha sido realizado desde un punto de vista superficial, o solo con una respuesta estética. El traductor como lector no solo puede ceñirse a una respuesta estética del texto, sino también *recreativa*, esto es, de recrear el sentido y de ser capaces no solo de interpretar el texto, sino de captar las posibles interpretaciones que se puedan hacer a partir de ese texto. Ezra Pound, al igual que Vladimir Nabokov, coincidían en que la lectura perfecta de un texto literario debería estar entre la lectura artística y la investigación científica. Y es ese balance precisamente el que debe encontrar el lector traductor. Lo dice Nabokov en su breve ensayo “Good Readers and Good Writers” [1948: 3], “*the best temperament for a reader to have, or to develop, is a combination of the artistic and the scientific one*”. Nabokov, a partir de una metáfora bastante poética, señala que una lectura no debe hacerse solo con el corazón ni solo con el cerebro, sino con la columna vertebral. Y siguiendo la metáfora de Nabokov, la traducción se alza como la columna vertebral de las literaturas universales, la que hace posible el acceso a las lecturas fundamentales de cada literatura, de donde se desprende el alto grado de responsabilidad del traductor. Pound también afirma en su libro *The ABC of Reading* que “El MÉTODO apropiado para estudiar poesía y buena literatura es el método del biólogo contemporáneo, es decir, un cuidadoso examen de la materia prima, y una COMPARACIÓN continua de un ‘trozo’ o ‘espécimen’ con otro” [1968a:15]. De nuevo se pone el énfasis en el punto medio entre arte y ciencia y en este caso Pound menciona una “comparación continúa”, que en nuestro caso adaptaremos al concepto de “relectura”, algo a lo que también hace referencia Nabokov [1948: 2] al decir:

One cannot read a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader. And I shall tell you why. When we read a book for the first time the very process of laboriously moving our eyes from left to right, line after line, page after page, this complicated physical work upon the book, the very process of learning in terms of space and time what the book is about, this stands between us and artistic appreciation.

La idea de no poder leer un libro, sino de solo releerlo como parte fundamental de la lectura de un traductor debería ser tomada como una obviedad o al menos con total normalidad, y así se evitarían errores como el de Subirat, que no es otra cosa que un error de lectura, es decir, de una falta de relectura. Este tipo de métodos traductológicos,

que parecen tan básicos que deberían formar parte de cualquier rutina, no solo del proceso de traducción, sino también a la hora de tomarse el tiempo necesario para hacer una traducción, y con esto se debe incluir no solo al traductor, sino también a las editoriales que encargan las traducciones. Y entonces ¿por qué el tiempo y la manera de realizar una traducción debe ser diferente a la de escribir un libro? Si se entiende la traducción como un proceso creativo de transferencia de un texto literario de un idioma a otro, dando como resultado un texto que no existía antes en esa lengua, ¿por qué se consideran la creación de ese texto base y la creación del texto de llegada como procesos distintos, si, al fin y al cabo, ambos son procesos traductológicos? Releer el texto, trabajar en su estructura, repasar las escenas, desarrollar técnicas propias de un autor para llegar finalmente a un texto definitivo son métodos que deberían ser más comunes en la traducción de lo que realmente son.

Wayne Booth, en *The Rhetoric of Fiction* [1961: 38], habla de las “posturas” o “actitudes” demandadas al autor, pero también menciona aquellas que se le deben demandar al lector, una idea parecida a la que desarrolla Lubbock, en la que afirma que un libro nunca está completo hasta que se lee, es decir, hasta que el lector lo completa, lo define y lo vuelve realidad. El lector en palabras de Lubbock se convierte en el “*Maker of the book*” [2022: 17]. De ahí la exigencia que hace Lubbock, más adelante, al lector de convertirse en novelista, en artista, en poeta o en autor, una exigencia que crece considerablemente en su certeza cuando hablamos del traductor, que, resulta obvio, debe ser novelista, poeta, dramaturgo, o lo que el texto le exija, porque al fin y al cabo es un autor. Booth exige, por una parte, a la obra literaria ofrecer preguntas en vez de respuestas, y por otro lado le exige al lector estar preparado para no encontrar siempre las respuestas a esas preguntas, pues, como él afirma, el lector debe aceptar “*the ambiguities of life, rejecting a vision based on ‘oversimplified blacks and whites’*. *He should use his mind, his critical intelligence, as well as his emotions*” [1961:38]. Y así de nuevo encontramos a otro autor que subraya la necesidad de leer con la mente y la inteligencia crítica (la lectura científica), al igual que con las emociones (la lectura artística), o como lo representa Nabokov, leer con la columna vertebral.

Volviendo al tema de la creatividad en la lectura, y a la idea de la creatividad exploratoria de Boden, Nabokov en el mismo ensayo citado anteriormente hace referencia a la necesidad de llevar a cabo el acto de lectura con imaginación, de hecho, es esta una de las aptitudes principales exigidas al lector durante el ensayo, pero, al igual que Boden hablando de creatividad, Nabokov diferencia la imaginación personal y

la imaginación impersonal, siendo esta última aquella a la que un lector profesional, y en especial el lector traductor, debe recurrir al leer un texto literario. Nabokov define la imaginación personal como aquella en la que se lleva el texto al plano personal, a las experiencias, los recuerdos y las emociones, o como los llamaba Montaigne en su ensayo sobre el pedantismo [2003] los lectores *lettre-ferits*, o letra-heridos, es decir, que no son capaces de huir de su criterio erróneo de leer un texto con solo la emoción y los sentimientos y no con la objetividad y el criterio crítico que se necesitan para hacer una buena lectura. No dejarse llevar por esos criterios falsos de lecturas y ser lo suficientemente objetivos a la hora de abordar el texto es parte fundamental de la lectura traductológica. El traductor como lector no puede regirse por una respuesta emocional o simplemente estética del texto, sino también *recreativa*, en el sentido de recrear lo que se lee. Lubbock [2022: 19] lo expresa con claridad al decir que “*Nobody can work in material of which the properties are unfamiliar, and a reader who tries to get possession of a book with nothing but his appreciation of the life and the ideas and the story in it is like a man who builds a wall without knowing the capacities of wood and clay and stone*”. Parece una afirmación bastante obvia, pero ya hemos visto cómo el acto de traducir un texto literario es muy comúnmente abordado sin siquiera haber leído el texto completo antes.

Al hablar de poesía, por ejemplo, se tiende a definirla como comunicadora de sentimientos y se tiende a hablar de poder traducir y generar los mismos sentimientos y emociones que generó la lectura del poema en el traductor, cuando esto no es más que dejarse llevar por una lectura superficial, una lectura de *letra-heridos*, es decir, aquellos que se sienten identificados con un personaje del libro o que se ven a sí mismos viviendo las aventuras del personaje, el lector *bovarista* o la lectura quijotesca, como podríamos llamarla. Y es que, si acaso hubiese la necesidad de identificación alguna al leer un texto literario, esta debe hacerse con el autor del libro y no desde su intención al escribir el libro, sino desde su contexto, sus capacidades, sus recursos y su sentido. Si hay que huir de la lectura bovarista o quijotesca, es desde los aspectos de identificación, y desde la imaginación personal, pero, si en algo se deben imitar esas lecturas fundamentales de nuestra tradición literaria, es en la realidad de las mismas. Lo dice Piglia [2005: 20]: “la lectura es un arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio (no sólo los pintores se ocupan de esas cosas). (...) La lectura es un asunto de óptica, de luz, una dimensión de la física”. Y de nuevo la lectura como traducción interna, como invocación de la ciencia y la lectura como arte y ciencia, al igual que la

traducción. Como recoge el mismo Piglia, si en algo se debe parecer el lector a el Quijote o a Emma Bovary, es precisamente en la lectura de los detalles, en esa “inversión del bovarismo” como él la llama en la que no se confunde la realidad con la ficción, sino que se ve la realidad de la ficción, y en esa lectura precisa y entusiasta, casi obsesiva, del Quijote.

El adjetivo “entusiasta” puede causar algo de polémica. ¿Qué se puede entender por entusiasmo al leer, en especial cuando se emprende una labor traductológica? Y atreviéndonos a ir más allá y utilizar el sustantivo “pasión”, junto al entusiasmo como aptitudes también necesarias, o al menos ideales, de la lectura traductológica. Y es que el lector traductor debe reunir las aptitudes de todos los tipos de grandes lectores de literatura: El lector traductor debe seguir la pasión de un lector entusiasta, la curiosidad de un lector investigador, la creatividad de un lector escritor, la precisión de un lector crítico, la neutralidad de un lector editor y la exactitud de un lector científico. El resultado que se puede ver en escritores que no sienten pasión por la escritura es el mismo que se puede ver en traducciones hechas por “traductores” que no sienten pasión por la traducción. Y si el término “pasión” es muy abstracto para su uso en una tesis doctoral, entonces llevémoslo a un nivel más concreto y hablemos de escritores que no leen, que no estudian lo que leen ni lo que escriben, cuyo resultado termina siendo pobre, y traductores que tampoco estudian otras traducciones, que no leen traducciones ni reflexionan sobre el tema. Y hagamos énfasis en la importancia de la teoría, pues necesariamente al ejercer una tarea se debe tener una teoría del oficio, y para llegar a una teoría propia antes que nada hay que conocer la de otros, tanto en escritura como en traducción. Ciertamente, incluso al que menos le interese, tendrá, sin saberlo ni ahondar mucho en la misma, una teoría de la traducción: la de aquel traductor que no se interesa por leer el texto antes de traducirlo sería que la traducción consiste en ir de página en página traduciendo sin tomarse “la molestia” de leer antes lo que se dispone a traducir, es decir, sin conocer a fondo lo que intenta crear saliendo del paso lo antes posible, tal y como si para un autor su teoría fuese simplemente escribir historias por escribir, sin importarle el proceso ni el resultado, o mejor dicho importándole un solo resultado, la efectividad de la aceptación, es decir, que los editores den el visto bueno y lo publiquen (tanto el texto original como la traducción).

3.1.2 La aprehensión lectora y la carga de sentido

La definición de literatura de Pound vendría bien para recalcar la importancia no solo de la buena lectura, sino de la lectura exacta en la traducción. Pound [1968a: 23] define literatura como “el idioma cargado de sentido”, y la gran literatura como “el idioma cargado de sentido hasta el grado máximo”. Y si la lectura no es más que la extracción de ese sentido, sin olvidar que cuando se habla de sentido inevitablemente nos referimos también a la forma, la lectura del traductor debe ser tan exacta como sea posible, alejándose de toda subjetividad, siempre y cuando sea posible. Efectivamente, como dice Nabokov [1948: 3], “*Everything that is worthwhile is to some extent subjective*”, y ciertamente todo texto literario es hasta cierto punto subjetivo, de ahí que la lectura también lo sea, y por tanto también el resultado final de la traducción. Pero se debe buscar esa exactitud, como cuando se investiga un hecho científico. La lectura de traductor no se puede llevar a cabo como la hace cualquier otro lector, la lectura del traductor es diferente incluso a la del lingüista o el crítico. Tal y como afirma Peter Newmark [1992: 27], los traductores “deben determinar la intención del texto y la forma en que está escrito con el fin de seleccionar un método de traducción adecuado e identificar los problemas concretos y repetidos”. Al hablar de la intención, Newmark habla del sentido. Es así que la lectura del traductor, entonces, debe ser aún más profunda y atenta, llena aún de más preguntas no solo en cuanto al texto y su interpretación, sino también en cuanto a la traducción, entiéndanse los posibles problemas y soluciones, dificultades y posibles estrategias para resolver esos obstáculos que todo texto presenta para su traducción. Debe ser más precisa, exacta y objetiva como sea posible, la subjetividad vendrá sugerida por el texto original y no por la propia experiencia del lector, o como la llama Nabokov por el uso de esa imaginación personal. El deber y la tarea de un buen lector es traducir y descifrar el sentido propuesto en el texto. Es esta, por ser la primera traducción, la tarea más importante para —en el caso de los traductores— poder recrear ese texto en otra lengua, y en el caso de un lector recrear el texto en la mente para poder descifrar su sentido. El lector construye (traduce) un sentido a partir de los recursos utilizados por el autor y, si no se da esa traducción, comúnmente a causa de una incompetencia lectora, no puede existir una traducción efectiva a otro idioma, como se ha visto que sucede con el *Ulysses* y ese fragmento de la traducción de Subirat.

Lo esencial para un traductor es entender el sentido del texto, en lo relativo al desciframiento, no la intención (pues es imposible a no ser que se pueda hablar con el

autor), sino lo que está presente y lo que sugiere el texto; para eso es necesario ser capaz de entender el texto, ubicar el punto de vista, descifrar los recursos, interpretar, analizar y conocer el texto como si perteneciese al traductor. Sin embargo, no es un secreto que un primer proceso de interpretación se realiza como una tarea bastante personal en cuanto a que la mayoría de los lectores se basan en su experiencia personal (la imaginación personal de Nabokov) y en previas lecturas para interpretar cualquier texto literario. Pero en una lectura traductológica, esto no es suficiente. No basta solo con interpretar, sino que hay que ser capaces de reconocer el contexto (cultural y literario) en el cual dicho texto fue escrito. El objetivo de hacer una buena lectura no es reconocer y captar lo que el texto hace sentir para intentar hacer lo mismo en la traducción, pues estaríamos entrando en un plano netamente personal y subjetivo, sino que consiste en descifrar lo que el texto dice por medio de sus múltiples recursos. Al final, la interpretación de un texto no puede ser arbitraria, sino que debe seguir el sentido que el texto plantea y sugiere dentro de sí mismo. Tal y como advierte Terry Eagleton [2007: 135], “la cantidad de contextos tales es desconcertantemente elevada. Pero en modo alguno son arbitrarios; al contrario: están conformados a su vez por los contextos culturales por medio de los cuales el lector le encuentra significado a la realidad”. Por ello, realizar un proceso de documentación de gran profundidad para conocer todo aspecto posible que rodee no solo al texto, sino también a su autor y, por qué no, a sus posibles previas traducciones es un aspecto vital para la lectura de un texto literario y, claro está, para su posterior traducción.

Sirviéndonos de la definición de literatura de Pound, se podría decir que, si la literatura es “el idioma cargado de sentido” y la gran literatura es “el idioma cargado de sentido hasta el grado máximo”, la traducción sería “la carga de ese sentido recreado en otro idioma” y la gran traducción “la recreación de esa carga de sentido hasta el grado máximo”, es decir, al grado máximo de exactitud. Pues bien, esa recreación comienza, precisamente, en el primer nivel de traducción, la traducción interna.

Siguiendo con la definición de Pound, tomemos ahora la definición de consciencia del científico sueco-estadounidense Max Tegmark, en la que afirma que consciencia es la forma en que la información se siente al ser procesada [2006 :765-794] (“*I believe that consciousness is the way information feels when being processed*”), y es difícil pensar en otra relación más cercana entre consciencia y lectura. Esta relación entre pensamiento y sensaciones y la imposibilidad de existencia del uno sin el otro es lo que llevó a William James a juntar ambas ideas como un elemento único e irrepetible en

su definición del fluir de la consciencia. James finalmente completa la idea de la continuidad con la consciencia (*consciousness*), aclarando que sería imposible hablar de partes o pedazos de consciencia, enlazando y completando la metáfora de la corriente para fijar, por primera vez, la expresión *stream of consciousness*. Es inevitable hacer un paralelismo entre esta definición de la consciencia, el principio del fluir de la consciencia y el acto de traducir: pensamiento y sensaciones están efectivamente relacionados con la forma y el sentido en la traducción y la imposibilidad de la existencia del uno sin el otro. Esa continuidad de forma y sentido constante en un texto literario es lo que define el buen acto de traducir. Por lo tanto, tal y como James afirma, al traducir un texto literario no se puede hablar de partes o pedazos de forma y sentido, sino de una corriente de forma y sentido, un fluir de la consciencia del texto literario, y un fluir (de la consciencia) del sentido, tanto en la interpretación como en la creación del texto de llegada. Así, la lectura debe ser primeramente fluida, y consciente, no se puede ir traduciendo por partes, ni leyendo por partes sin antes haber hecho una lectura entera, completa y detallada del texto.

El neurólogo y escritor inglés Oliver Sacks reafirma la idea de continuidad de la consciencia recogiendo una reflexión del historiador y filósofo James Mill plantea la posibilidad de qué sucedería si la consciencia fuese discontinua [2019: 156]: “Tan solo podríamos conocer el momento presente. En cuanto cada una de nuestras sensaciones cesara, desaparecería para siempre, y nos quedaríamos como si nunca hubiera ocurrido [...] seríamos totalmente incapaces de adquirir experiencia”. De igual forma sucedería con la lectura, y es lo que sucede en el ejemplo de la patata de Subirat en el *Ulysses*, y lo que sucedería si siguiésemos el consejo del traductor: conoceríamos solo el sentido de la frase que leyéramos en el momento, de la palabra fuera de contexto y, en cuanto la lectura cesara, desaparecería para siempre y seríamos incapaces de traducir, tanto interna como externamente, el sentido total del texto.

La lectura de un texto literario no se puede comparar con la “lectura” de cualquier otra obra artística, como una pintura o una escultura, en la que la vista es capaz de observar la obra como un todo al mismo tiempo y en un solo instante. Un texto literario es un proceso fluido que requiere de tiempo y atención constante para la traducción de su sentido. Y, sin embargo, en el momento de la traducción externa exigimos que esa producción sea lo más equivalente posible al texto base, de ahí que la lectura cobre aún más importancia. Lubbock [2022: 14] señala cómo, cuando dos personas observan una pintura, sus dos líneas visuales coinciden en el mismo punto, pueden tener diversas

opiniones, pero la pintura se mantiene estática, idéntica. Sin embargo, un texto literario, fluido de sentido, se mantiene en un constante fluir y raramente dos lecturas distintas, incluso de la misma persona, coincidirán en más de un punto. Y entonces, si la lectura de un mismo texto literario por parte de dos personas será siempre distinta, ¿la traducción de un texto literario será siempre distinta? Sí, y es esa una de las razones de la necesidad de ir actualizando las traducciones. Si la lectura nunca es la misma, las traducciones tampoco lo serán. Sin embargo, esta debe ser lo más exacta posible: cuanto más sea la lectura, más exacta será la traducción. Lubbock añade la idea de que el lector hace la novela, contrastando la diferencia de que la libertad del escritor es mucho mayor que la del lector, pero que sin embargo ambos hacen la novela, el traductor como lector, desde este sentido y desde el sentido literal de *hacer* la novela, o el texto literario, como lector y como traductor. Sin embargo, esos límites en la libertad del lector y del traductor se mantienen de una forma más sólida que los del lector crítico, por ejemplo. La libertad del traductor depende de la del autor del texto original y encuentra sus límites en los que establece el mismo autor en un principio. La lectura se vuelve entonces más exigente al ser estos límites expuestos y debidamente requeridos en el nivel interno de traducción. La distancia es, por ejemplo, una parte importante de estos límites, como la de los dos hombres que ven el cuadro desde afuera. El lector traductor también debe verlo desde afuera, con una distancia prudente y objetiva de los hechos y los personajes de la novela, por ejemplo, pero sin embargo ha de buscar la identificación de la vista del autor, es decir, entrando en la mente del autor. Si algo de identificación debe existir en la lectura traductológica, debe ser la identificación con el autor como co-creadores de la obra. Esto es lo que llamaremos *aprehensión lectora*, es decir, la capacidad de entender y comprender el significado de los textos literarios, pero al mismo tiempo entendiendo por *aprehensión* el hecho de no emitir juicio, ni caer en cualquier otro tipo de identificación con lo que se cuenta en la obra o con cualquiera de los personajes. Al mismo tiempo, tomaremos el significado de *aprehensión* de la misma palabra inglesa *apprehension*, desde el sentido ya descrito de comprensión y concepción mental del significado de los textos literarios, pero también desde el sentido de leer escrupulosamente el texto literario.

La *aprehensión lectora* puede tomarse desde la misma definición de *aprehensión* estética que Joyce utiliza en su novela *A Portrait of the Artist as a Young Man*, en la que en la voz de su personaje principal Stephen Dedalus, en un diálogo del capítulo V, argumenta citando a Aquinas [2016: 196]:

To finish what I was saying about beauty, said Stephen, the most satisfying relations of the sensible must therefore correspond to the necessary phases of artistic apprehension. Find these and you find the qualities of universal beauty. Aquinas says: *ad pulcritudinem tria requiruntur, integritas, consonantia, claritas*. I translate it so: Three things are needed for beauty, wholeness, harmony and radiance. Do these correspond to the phases of apprehension? Are you following?

Stephen cita a Aquinas y lo parafrasea diciendo que tres cosas son las que se necesitan para (la aprehensión de) la *belleza*: integridad, armonía y claridad. Más adelante, en el mismo capítulo, Stephen explica cada uno de estos aspectos, tomando la integridad como la percepción, o mejor dicho, la aprehensión de la obra como un todo (la lectura completa), la armonía como la relación entre las partes y la fluidez, sobre todo de un texto literario (lectura fluida), y la claridad, como la interpretación del texto, la parte hermenéutica de la lectura de un texto literario (la aprehensión del sentido), o como lo define el mismo Stephen [2016: 197]: “‘*Claritas*’ is the artistic discovery and representation”. Al hablar de *belleza*, Stephen está definiendo el arte y sitúa la palabra al mismo nivel que la palabra *verdad*, y cita la definición de belleza de Platón en el Banquete: “La belleza es el esplendor de la verdad”. Stephen hace un contraste entre la *belleza* y la *verdad* diciendo [2016: 192] que la verdad se percibe con el intelecto y la belleza con la imaginación, aptitudes ambas necesarias para la traducción, en sus tres niveles.

La aprehensión lectora sigue de manera estricta estos tres niveles definidos por Joyce a través de su personaje Stephen Dedalus, por cuanto la lectura traductológica debe buscar la aprehensión del texto literario como un todo, de manera fluida y encargándose de la *traducción* del sentido, pero no puede ser el único objetivo de la traducción interna, ocuparse del sentido como si fuese un tesoro que excavar, o un fósil que se descubre a través de capas y capas que necesitan ser pulidas y que llevan a una simple actividad de descubrimiento, negando totalmente la otra parte fundamental de los textos literarios, la parte estética. Si bien Pound define literatura como el idioma cargado de sentido, este sentido debe ser presentado desde cierto punto de vista estético. Nos vemos de nuevo en la necesidad de recalcar que forma y sentido son inseparables, lo que no significa que ambos estén siempre perfectamente balanceados, sino que en algunos textos puede prevalecer más el sentido y en otros la forma, aunque estén siempre imbricados. Como explica Wolfgang Iser en su libro *The Act of Reading* [1980: 4], “*what can be the function of interpretation if its sole achievement is to extract the meaning and leave behind an empty shell?*”. De igual forma, desde el primer momento

de la traducción interna se debe entender que el sentido y la forma son inseparables para que al llegar a la traducción externa no se deje la forma como una “cáscara vacía”. Y aunque esto se haga explícito, en el acto de lectura de un texto literario muchas veces se percibe solo el sentido olvidando o dejando la forma atrás en la traducción externa.

La aprehensión estética es entonces una parte importante de la aprehensión lectora, así como lo es lo que llamaremos la aprehensión intelectual, pero es solo una parte de lo que se debe ocupar el traductor en este primer nivel de traducción. Nos detendremos más adelante en la aprehensión estética al hablar de estilo, pero ahora la podemos relacionar con los intereses del lector establecidos por Wayne C. Booth en su *The Rhetoric of Fiction* [1961: 125], donde habla de tres tipos de intereses: el interés cognitivo o intelectual, en el que incluye la *traducción* del sentido y la interpretación, el interés cualitativo, en el que incluye la aprehensión estética, y el interés práctico, en el que incluye el factor humano de la lectura. Al definir este nivel como interés humano, Booth no sugiere que los dos primeros no lo sean, sino que lo define como el rasgo de la lectura que antes se dijo lectura de *letra-heridos*, en la que el lector espera, advierte o anticipa ciertas situaciones del texto a través de estímulos y sensaciones personales que se dan principalmente por medio de la identificación, y que son sugeridas por el texto. Y aunque ya se dijo que esta lectura es la que se debe evitar, es en sí misma una lectura inevitable, y por ello se debe ir más allá de esa lectura, no al nivel de deshumanizar la lectura, porque de igual forma deshumanizaríamos el resultado de la traducción y porque el texto original no es tampoco un texto deshumanizado. Lo que ha de hacerse es no leer solamente desde ese interés. Una involucración de los tres intereses es necesaria, porque estos intereses también son indivisibles en una obra literaria. Lo dice Booth [1961: 120]: “*The proper reader, it is understood, will not demand intensity of hopes and fears based on such low ‘melodramatic’ qualities as moral goodness or innocent suffering; rather he will be willing to take his pleasure from ‘aesthetic’ and ‘intellectual’ qualities, or from a contemplation of the artist’s skill*”. Es decir, el interés humano debe estar ligado y debe ser transmitido a través del interés intelectual y el interés estético. El lector traductor no debe solo leer desde el rasgo emocional, pero sin embargo sí debe estar al tanto del mismo, pues debe buscar la transmisión, a través de las mismas características intelectuales y estéticas, no solo del mismo sentido, sino también de las mismas posibles cualidades humanas o morales que pueda sugerir el texto. Por lo tanto, no se puede leer solo desde el interés intelectual o desde el interés estético o humano,

sino que la lectura debe realizarse desde y través de los tres intereses de forma fluida a lo largo del texto literario.

3.1.3 La lectura escrupulosa de Dupin

Además de la aprehensión lectora, también se ha mencionado la lectura escrupulosa, desde los sentidos que la palabra escrupulosa pueda generar, tanto en el sentido de la exactitud y el rigor que representa el acto de la lectura y de la traducción, como también desde la duda y la inquietud de saber si se capta todo lo posible que se pueda captar en el texto. En este caso, el lector traductológico, como lector escrupuloso, vendría a ser como el personaje de Dupin, del relato de Edgar Allan Poe *The Murders in the Rue Morgue*, relato que inaugura el relato policial, y que al mismo tiempo parece hacer un análisis de lo que representa el acto de la lectura de una forma efectiva y atenta, sobre todo en la introducción en forma de prólogo del narrador, en la que precisamente define esas aptitudes que más adelante mostrará el personaje de Dupin para resolver los crímenes de la Calle Morgue, y que asociaremos con la traducción interna. En especial, son dos las palabras que utiliza el narrador y que se asocian con el acto de lectura para describir a Dupin: perspicacia y agudeza. El narrador habla del personaje como si de un lector ideal se tratara, diciendo [2020: 156]: “*To observe attentively is to remember distinctly*”, el lector como observador atento, no solo observándolo todo, sino sabiendo exactamente qué observar. Hay que hacer, de nuevo, énfasis en esa lectura inicial del texto base que se hace fundamental no solo por el hecho de familiarizarse y conocer la obra profundamente, sino también para comenzar a pensar en las posibles traducciones, en las posibles soluciones. Esa previa práctica mental se hace imprescindible para el acto de traducir; la traducción interna que sucede durante la lectura es tan importante como la práctica física de dicha actividad; la visualización, que parte de la observación y por tanto de la lectura, es fundamental para la traducción de un texto literario. La lectura del texto base, junto con la visualización de las diferentes opciones de traducción y sus diversas soluciones, aumentará la efectividad de la traducción en su fase final (traducción externa). En un experimento conducido por el doctor español y catedrático en neurología Álvaro Pascual-Leone [2003], se concluyó que la práctica mental es tan importante y efectiva como la práctica física. El estudio, elaborado con sujetos dispuestos a aprender a tocar el piano, se llevó a cabo a través de la práctica de un ejercicio de un movimiento a cinco dedos en el piano, con una rutina de dos horas diarias durante cinco días en los cuales cada sujeto estaba siendo analizado a través de

imágenes cerebrales y en las que se pudo observar cómo la parte de la corteza motora del cerebro, encargada del movimiento de las manos y del cuerpo, se expandía y se interconectaba de diversas formas. Lo interesante es que Pascual-Leone repitió el mismo experimento con otro grupo de sujetos, pero esta vez les pidió que solo practicasen mentalmente dicho movimiento, registrándose los mismos resultados en la corteza motora y concluyendo que el cerebro responde de manera física, lo que se denomina en neurología neuroplasticidad, tanto con la práctica física como con la práctica mental. Es decir, la práctica mental es tan esencial como la práctica física. Lo mismo ha sido comprobado con diferentes actividades, incluyendo el deporte y los idiomas, y en especial con la lectura, actividad que une ambas prácticas, tanto física como mental, conectando de nuevo la idea del fluir de la consciencia. En un estudio publicado en la revista *Neuroimage* [2006], realizado entre las universidades Jaume I de Castellón de la Plana, España, el servicio de radiología de Castelló (ERESA), y el MRC Cognition and Brain Sciences Unit, Cambridge, en el Reino Unido, bajo la coordinación de Julio González, se investigó, a través de técnicas modernas de neuroimagen (resonancias magnéticas funcionales- *Functional MRI*), por primera vez la relación abstracta entre la información lingüística y olfativa, a través de la lectura de ciertas palabras relacionadas con olores fuertes, en concreto tres (ajo, canela y jazmín), y de palabras neutras, para demostrar cómo las palabras *olfativas* activan la corteza primaria olfativa, incluyendo la corteza piriforme, encargada de las experiencias olfativas, y la amígdala, la región cerebral encargada en gran parte de la memoria y las respuestas emocionales, ambas importantes para la lectura de un texto literario, en especial cuando se habla de la lectura traductológica o la traducción interna. Los resultados del estudio sugieren que [2006: 908]: “leer palabras con fuertes asociaciones olfativas en su significado activa las regiones olfativas del cerebro”. De igual forma, los datos encontrados con diferentes técnicas y estudios diversos [Hauk et al., 2004; Pulvermüller et al., 2001, 2005] sugieren que la comprensión de las palabras, o mejor dicho las representaciones y construcciones semánticas de las palabras, activan y se distribuyen sistemáticamente en diversas partes del cerebro. Los datos recogidos en el estudio de Julio González *et al.* [2006: 908] sugieren que también sucede con otro tipo de palabras, que activan la corteza motora y premotora del cerebro, aquella encargada de los movimientos del cuerpo, por ejemplo, leer una palabra asociada con el movimiento de las piernas, como “caminar” o “patear”, activa las zonas clásicas del cerebro encargadas del lenguaje, pero también activa la región motora encargada del

movimiento de las piernas y los pies, y de igual forma sucede con otro tipo de palabras relacionadas con los sentidos, como el tacto, el gusto, la vista o el oído. Si se leen palabras asociadas con el movimiento de la boca (besar) y las manos (recoger), estas activan no solo las zonas del cerebro encargadas del lenguaje, sino también las regiones motoras encargadas del movimiento de la boca y la mano, concluyendo entonces que [González *et al.*, 2006: 909]: “*word meaning is not confined to just meaning-specific brain regions*”, sino que se distribuyen sistemáticamente en diversas partes del cerebro dependiendo del tipo de palabra o carga semántica, y lo que esta sugiera o pueda activar. Pensar en lo que las palabras pueden activar y reconocerlo en el proceso de lectura es un trabajo fundamental para un traductor. Y si bien es cierto que no es posible, ni se espera, que cada traductor se someta a una resonancia magnética mientras lee un texto literario para así observar qué zonas del cerebro se ven activadas, sí es posible con una lectura detallada reconocer estos recursos tan complejos en literatura. Si estos estudios se han hecho con palabras aisladas, sencillas y precisas para estudiar su efecto en el cerebro, se puede asumir que un texto literario, más aún, un texto poético pleno de imágenes literarias, pueda sugerir y activar más de una zona del cerebro simultáneamente. Es ahí cuando hay que ser capaces de reconocer qué zonas pueden verse activadas, a partir de la interpretación del texto, y qué zonas se ven reforzadas a través de una imagen como la siguiente, recogida en el libro *The Waves*, de Virginia Woolf [1931: 75]: “*I see the sky, softly feathered with its sudden effulgence of moon*”. Este texto clásico de la literatura del *fluir* de la consciencia está compuesto por diversos soliloquios de seis personajes, desde su niñez hasta su edad adulta. Son intervenciones orales de cada personaje, razón por la que son soliloquios y no monólogos interiores, y también se encuentra la intervención de un Coro que introduce los cambios de tiempo y describe pictóricamente ciertos paisajes. Como es de esperar, *The Waves* es un texto fluido en el que se encuentran características narrativas, poéticas y, claro está, teatrales, haciendo de su lectura una tarea compleja y exigente en la que el reconocimiento de todos estos detalles deviene fundamental. Si volvemos a la frase citada, una buena lectura puede detallar e interpretar la imagen a través de la activación del sentido de la vista y del tacto, pero también del movimiento, y esos aspectos deben permanecer en su traducción y activarlos en el lector de la misma. Esa característica fluida de la imagen de la luz y de la suavidad del tacto son aspectos esenciales que hay que tomar en cuenta para la traducción y que comienzan, claro está, en la traducción interna. La traducción de Andrés Bosch de la edición Debolsillo [2015], hace un gran trabajo al captar estas ideas

y representarlas de esta forma [2015: 109]: “Veo el cielo, suavemente plumado por el súbito resplandor de la luna”. Se puede sentir cómo los mismos sentidos son evocados (activados) también en la traducción, clara prueba de una buena lectura.

I see the sky, softly feathered with its sudden effulgence of moon. [Woolf 1931: 75]
 Vista Tacto Movimiento

“Veo el cielo, suavemente plumado por el súbito resplandor de la luna” [Bosch 2015: 109]
 Vista Tacto Movimiento

A partir de esa primera traducción interna se va forjando lo que será más adelante la traducción externa de un idioma a otro; al sentir la fluidez de esta imagen y sus referencias al sentido de la vista y del tacto, en un primer momento, no solo facilitan la futura traducción externa, porque predispone y *nos* prepara para el acto de traducir de un idioma a otro, sino que también ayudan a pensar en las posibles soluciones, algo que remite de nuevo a la importancia de la práctica mental, concentrada en el primer nivel de traducción, y al estudio de Pascual-Leone [2003]. Es así como al igual que la práctica mental es tan esencial para la práctica física de una actividad, así la lectura inicial de un texto literario es igual de esencial para la traducción final de una lengua a otra: esta es la práctica mental, o la visualización (observación), que antecedería a la práctica física (la traducción externa).

Volviendo al personaje de Dupin de Poe, el narrador señala la importancia de la calidad de esa primera observación, en nuestro caso de esa primera lectura, para llegar a una conclusión, o lo que sería a la traducción final [2020: 157]: “*The difference in the extent of the information obtained, lies not so much in the validity of the inference as in the quality of the observation. The necessary knowledge is that of what to observe*”. La gran diferencia, como afirma el narrador, está en la calidad de la observación y no en la validez de la conclusión extraída de la observación (la lectura), y es precisamente, como afirma el narrador, el conocimiento esencial y necesario de un traductor literario, el qué observar. Cada texto, ya sea narrativo, poético o teatral, presenta diferentes aspectos que observar durante la lectura, cada texto exige diferentes observaciones y aptitudes que debemos ser capaces de abarcar durante el primer nivel de traducción. En narrativa ya se ha visto cómo se debe enfocar esta observación en la cuestión del punto de vista, en la poesía, con la creación de la imagen, y en el teatro, con el soliloquio y el montaje, todas características o elementos fundamentales del fluir de la consciencia, que

encuentran un punto de confluencia en textos en los que abunda, como lo son *Ulysses* de Joyce o *The Waves*, de Woolf, por ejemplo, con recursos e influencias tanto narrativas como poéticas y teatrales. De nuevo nos topamos con la fluidez de los géneros y la necesaria fluidez que debe tener el traductor para, desde la lectura, ser capaz de identificar y observar todo lo necesario que le permita llegar a la traducción externa. Esto deriva en una característica fundamental del traductor que debe prevalecer en todas las etapas de traducción: lo que el narrador llama dualidad o alma de dos partes (*Bi-part Soul*) para describir a Dupin, que enfatiza las dos partes, a saber, la creativa y la resolutive. En la traducción interna la creatividad es esencial, pero también la capacidad de resolución de los diversos problemas que se pueden hallar en un texto literario; resolver cada detalle, tanto de contenido como de forma, y ser lo suficientemente creativo para captarlo y luego recrearlo son aspectos fundamentales del traductor. Pero la importancia del personaje de Poe reside no solo en sus características como buen lector y buen observador, sino justo en la primera anécdota que relata el narrador, y que pone finalmente en acción la perspicacia de Dupin. Cuenta el narrador que una noche él y Dupin caminaban por la calle, ambos en silencio, pensativos, sin decir una palabra durante más de quince minutos, cuando Dupin de repente parece leerle el pensamiento al narrador y le comenta que ciertamente [2020: 160] “él es muy pequeño y le vendría mejor el *Théâtre des Variétés*” (“*He is a very little fellow, that’s true, and would do better for the Théâtre des Variétés*”). El narrador, sin darse cuenta de que Dupin acababa de leerle el pensamiento, responde automáticamente que “no hay ninguna duda de ello”: “*There can be no doubt of that*”. Rápidamente el narrador se da cuenta de ello y cae en un profundo asombro e incredulidad, pues cómo es posible que Dupin haya sabido lo que él pensaba. Dupin de inmediato le confirma que estaba pensando en *Chantilly*, actor que había interpretado el papel de Xerxes, en la tragedia de Crébillon, del que, por su diminuto tamaño, el narrador creía que no era la mejor opción para una tragedia. Ante tamaña sorpresa el narrador le pide a Dupin que le explique el método por el cual ha sabido que pensaba en él, por lo que Dupin pasa a explicar el sistema por el cual llegó a dicha revelación, diciendo que ha sido por culpa del frutero, quien le llevó a pensar que Chantilly no era lo suficientemente alto para el papel de Xerxes o ninguno de otro estilo (“*et id genus omne*”). El narrador aún más sorprendido señala que no sabe de quién le está hablando y que no conoce a ningún frutero, y Dupin procede a comentarle paso por paso cómo el frutero lo hizo llegar a esa conclusión. Dupin repasa los pasos de su observación y cómo pudo llegar a leer sus pensamientos, señalando el orden de cada

aspecto, yendo desde Chantilly a Orion, al Dr. Nichols, a Epicuro, a la estereotomía, a los cantos de la calle y finalmente al frutero, siendo este el orden y los factores que desencadenaron la conclusión a la que llegó y que por la observación (lectura) de Dupin pudo llegar a su descubrimiento. Dupin señala que el último tema de conversación que habían tenido durante su caminata nocturna fue sobre caballos y, antes de salir de la *Rue C*, mientras cruzaban la calle, el frutero con una gran cesta de frutas sobre su cabeza pasó rápidamente al lado de ellos, haciendo que el narrador tropezara un poco hacia una pila de cantos que se encontraban en la calle, que estaba en pleno arreglo, lo que hizo que pisara en algunos cantos sueltos, torciéndose levemente el tobillo, por lo que murmuró algunas palabras, miró de nuevo hacia la pila de cantos y luego siguió andando en silencio. Dupin afirma que la observación es, en su caso, una especie de necesidad, igual que la de los lectores y, con más razón, de los traductores. Dupin prosigue contándole al narrador que él siguió mirando la calle y el pavimento de cantos, por lo que él supo que todavía estaba pensando en los cantos. Luego, continúa Dupin, entraron en un callejón llamado *Lamartine*, que había sido recientemente pavimentado, como experimento, con bloques solapados y superpuestos, por lo que Dupin pudo notar que el narrador murmuró la palabra “estereotomía” (*stereotomy*), el nombre de la técnica utilizada para ese tipo de pavimento. Dupin sabía que al pronunciar esta palabra no iba a poder evitar pensar en los átomos y el atomismo (*atomies*), y por ende en las teorías de Epicuro, y en lo que Dupin le había mencionado sobre cómo estas teorías de manera casual habían coincidido con la hipótesis nebular y la cosmogonía moderna, por lo que sería inevitable, a ojos de Dupin, que el narrador no mirara hacia la nebulosa de Orión, lo que finalmente hizo, confirmando las sospechas de Dupin, quien además en ese momento recordó que ambos habían leído en *Le Musée*, un periódico francés que se publicó en París entre 1833 y 1845, y del cual Dupin era asiduo lector (de nuevo la importancia de que sea lector), una *tirade* sobre Chantilly en la que el autor de la sátira describía el cambio de nombre del actor para pasarse a la tragedia con una frase en latín que rezaba *Perdidit antiquum littera sonum*, un verso de Ovidio que significa “perdió su antiguo sonido la letra primera”, y que hace referencia precisamente a Orión, antiguamente escrito “Urión”. Referencia que Dupin le había hecho notar al narrador del relato. Por eso, Dupin supo que el narrador no podía haberlo olvidado y que, en consecuencia, conectaría ambas ideas sobre Orión y Chantilly, que él supo que había conectado por la sonrisa que el narrador había esbozado pensando en el pobre actor. Dupin, además, se dio cuenta de que hasta ahora el narrador había andado sobre la

marcha, pero, al pensar en el actor, después de conectar las ideas, notó que se irguió, haciendo que Dupin estuviese completamente seguro de que el narrador estaba pensando en la diminuta estatura de Chantilly, lo que llevó a Dupin a interrumpir su pensamiento y exclamar que de hecho Chantilly era un hombre muy pequeño y le iría mejor en el teatro de variedades, *Théâtre des Variétés*. A partir de este punto comienza la narración de los hechos del asesinato en la Calle Morgue, y de nuevo su magistral resolución por parte de Dupin debido a la buena lectura de los hechos y a su aguda observación. Dupin representa, de esta forma, otro ejemplo de lector perfecto, de la forma correcta de hacer una lectura traductológica y de lo que implica este primer nivel de traducción, la traducción interna.

La explicación de ese fragmento del relato de Poe, además de querer demostrar las aptitudes necesarias para la lectura traductológica desde las características y las aptitudes del personaje de Dupin, sirve también a modo de muestra del siguiente nivel de traducción, (B) la traducción combinada, paso esencial y necesario no solo del proceso de traducción, sino también del proceso de creación de cualquier autor. Se crea un texto nuevo a partir de otro que ya existía antes, en este caso particular, un texto para explicar lo que sucede en otro, para demostrar ciertos puntos de la tesis, para entender mejor lo que sucede, organizar los hechos y comenzar la fase de creación que concluirá con la traducción externa. La traducción combinada es de igual forma esencial para el proceso de traducción y, sin embargo, no parece ser un paso transitado por todos los traductores, en especial por aquellos que también deciden obviar el primer paso, el paso más básico de todos para la creación literaria.

En este punto, recalcar que la traducción literaria es una forma de creación literaria es ya una repetición y una perogrullada, sin embargo, también parece serlo la lectura obligatoria antes del proceso de la traducción, y como hemos visto anteriormente se ignora en muchos casos. Como tal, la traducción literaria necesita crear un nuevo texto que no existía antes, incluso si hablamos de una nueva traducción de un texto que ya ha sido traducido anteriormente. Al igual que sucede con la traducción interna, este nivel de traducción no es exclusivo de la traducción literaria y sus traductores, sino de todos los creadores, pues todo texto se nutre y se crea a partir de otros y gracias a la lectura de otros.

3.2 La traducción combinada

¿Qué tienen en común el caballero de la triste figura, don Quijote, y la que podríamos llamar la dama de la triste figura, Emma Bovary? Sin duda alguna que ambos son

engañados por la lectura, pero se puede ir más allá: sin el primero la segunda no existiría. Son estos dos personajes un claro ejemplo de la traducción combinada, de la creación a partir de una idea previa. Es una prueba irrefutable de la lectura de *Don Quijote* por parte de Flaubert y una muestra clara de cómo y desde dónde hace esa lectura para poder crear su obra más emblemática. Pero es que al mismo tiempo estas dos obras son la prueba de la necesidad del traductor de conocer también en la lectura estos datos: con ello la traducción y el sentido se hacen más claros y de más fácil acceso. La capacidad de reconocer la lectura del *Quijote* en la obra de Flaubert no es solo una prueba de en qué consiste la traducción combinada, sino que, además, le aporta luz a lo que sería la traducción interna de la obra, facilitando el acceso a su sentido y a su posterior traducción externa, sin olvidar que, posiblemente, la lectura de Flaubert de la obra de Cervantes se haya dado en una traducción externa de *Don Quijote* al francés, añadiendo un punto extra a la conexión de los tres niveles de traducción.

Si bien es cierto que no hay manera de acceder a los pensamientos de las personas, en especial de los autores a los que traducimos, y más aún de los poetas y autores clásicos, no es menos cierto que se puede estudiar el acto de lectura de todo autor que se lee y que se pretende traducir. Y aquí es donde entra en juego este segundo nivel de traducción, la traducción combinada. Porque este segundo nivel también está estrechamente relacionado con la lectura, como todo nivel de traducción, pero desde un punto de vista pasivo y activo, es decir, pasivo desde el reconocimiento de esas lecturas previas y de cómo los autores las han traducido en su propia obra. Saber de dónde viene, de dónde procede lo que han hecho. Tener acceso y reconocer los andamios de las obras que no son más que esas lecturas previas y sus traducciones. Y activo, desde el punto de vista creativo del traductor, de comenzar el proceso traductológico a partir de este punto.

Tal y como sabemos, y tenemos acceso al andamio de *Ulysses* a través del esquema Gilbert, partiendo de la *Odisea*, el reconocimiento de la obra y su traducción tanto interna como externa se hace más accesible. Es este segundo nivel, la traducción combinada, el proceso que une tanto la traducción interna como la traducción externa. A partir de la idea de Boden y sus tres formas de creatividad [2004: 3], la creatividad de combinación, tal y como la define, consiste en hacer combinaciones inusuales (o no familiares) a partir de ideas familiares. Si hay una técnica del *fluir* de la consciencia que remite inmediatamente a esta idea de Boden es, sin duda alguna, la imagen poética, que, hemos de recordar, puede estar presente en narrativa, poesía o teatro, y que abunda, como ya se ha demostrado y se continuará haciendo, en los textos en los que está más presente el *fluir* de la consciencia. La imagen se forma, de igual manera, desde la combinación inusual de dos términos familiares. Y es importante recalcar que una

imagen puede ser concreta, como la de Ezra Pound ya citada anteriormente, *the apparition of theses faces in the crowd:/ Petals on a wet, black bough*, o puede ser un todo, como sería *Ulysses*, de Joyce, que combina de forma inusual diversos aspectos de la *Odisea* (una idea más que familiar). *Ulysses* es una imagen a partir de su título y de su estructura, pero también en su fondo. El viaje y regreso de Ulises es el viaje y regreso de Leopold Bloom, en una Dublín del siglo XX, con una Penélope, que es Molly Bloom, quien en este caso ya lo ha engañado con otro. Pero es que también lo es la novela de Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, una imagen de la *Odisea* desde el punto de vista de Penélope, es decir, Clarissa Dalloway, quien espera la llegada de Odiseo, Peter Walsh, también demasiado tarde.

La traducción combinada es la utilización de ideas, imágenes y pensamientos ya existentes para crear algo nuevo que no existía antes de esa manera, es decir, es un nivel netamente creativo en el que dicha creatividad lleva a crear algo nuevo a partir de una idea o varias ideas familiares. Por eso los autores forman parte de este nivel de una forma protagonista, y tiene como consecuencia que los traductores también lo hagan, pero de forma combinada, tanto como creadores cuanto como testigos, trazando las lecturas de los textos base que se traducen.

3.2.1 Trazando lecturas para una mayor traducibilidad

Volvamos a la imagen sugerida en el capítulo anterior sobre las hojas cayendo de un árbol e imaginemos que tuviéramos que escribir una descripción de dicha imagen. En ese caso estaríamos ante un acto de creatividad de combinación, de acuerdo con Boden, en el que creamos algo a partir de una idea bastante familiar. Seguramente si varias personas se dispusieran a hacer la descripción, los resultados serían distintos, dependiendo del punto de vista, de las experiencias previas, ideas, influencias y la forma de “leer” las hojas cayendo del árbol. De igual forma cada persona buscaría representar algo distinto en cada descripción para guiar o crear un sentido que no existía antes.

Un ejemplo perfecto de esto podría ser Dante, cuya lectura de la *Eneida* se ve representada y puede ser analizada por el uso que hace, en este caso en el *Inferno*, de la misma imagen. Veamos estos versos del tercer canto del *Inferno* [1949: 28] y la traducción al español de Silvia Guerrero Fontana [2020:83]:

Come, d'autunno, si levan le folie
L'una appresso dell'altra, infin che
il ramo
 Rende alla terra tutte le sue
 spoglie,
 Simplemente il mal seme d'Adamo
 Gittansi di quel lito ad una ad una,
 Per cenni, come auge per suo
 richiamo.

Como en otoño caen las hojas,
una tras otra, hasta que la rama
 ve en el suelo todos sus despojos,
 así los condenados, hijos de Adán,
 uno a uno, obedecieron a la seña
 como a un reclamo.

Siguiendo esta idea y citando los estudios de Margherita Frankel [1982: 13]: “*Dante’s treatment of a Virgilian image in an early canto of the Commedia can perhaps provide us with a clue to the way Dante read and understood the Aeneid*”. Y de hecho es así, el uso de esa imagen de Virgilio en apenas el tercer Canto del *Inferno* ofrece una idea de la lectura que Dante hace de la Eneida y condiciona la lectura de este tercer Canto, quizás el de más clara influencia virgiliana. Veamos la imagen de Virgilio [*Aen.* VI 305-312] con la traducción de Luis Rivero García y Juan A. Estévez Sola [2011: 141-142] del Libro VI:

huc omnis turba ad ripas effusa
ruebat,
matres atque uiri defunctaque
corpora uita
magnanimum heroum, pueri
innuptaeque puellae,
impositique rogis iuuenes ante ora
parentum: quam multa in siluis
autumni frigore primo lapsa cadunt
folia, aut ad terram gurgite ab alto
quam multae glomerantur aues, ubi
frigidus annus trans pontum fugat
et terris immittit apricis.

madres y caballeros y los cuerpos de vida
 cumplida de magnánimos héroes,
 muchachos y muchachas casaderas y
 jóvenes colocados sobre las piras ante el
 rostro de sus padres, tanta gente cuantas en
los bosques con los primeros fríos del
otoño las hojas se desprenden y caen.

Pero es que se puede ir más allá en este trazo de lecturas, yendo directamente a la imagen de Virgilio, donde se puede ver, en este caso, su lectura de la *Ilíada* de Homero, creando un ejemplo de este segundo nivel de traducción y al mismo tiempo de la importancia de trazar lecturas para su posterior traducción. Veamos el Canto VI de la *Ilíada* [Hom. *Il.* 6.146-149] y su traducción al español por Fernando Gutierrez [2015:122]:

οἷη_περ_φύλλων_γενεῇ_τοίῃ_δὲ_καὶ
 ἀνδρῶν_·
 φύλλα_τὰ_μὲν_τ' _ἄνεμος_χαμάδις
 χέει_·_ἄλλα_δὲ_θ' _ὔλη
 τηλεθώσα_φύει_·_ἔαρος_δ' _
 ἐπιγίγνεται_ῶρη_·
 ὥς_ἀνδρῶν_γενεῇ_ῇ_μὲν_φύει_ῇ_δ' _
 ἀπολήγει_·

Como nacen las hojas del árbol así el
 hombre nace. Por el suelo los vientos
esparcen las hojas, y el bosque reverdece y
 produce otras hojas en la primavera. De
igual modo una generación nace y otra
perece.

Este trazo facilita, por ende, y de ahí la conexión de este nivel entre la traducción interna y la traducción externa, y de ahí su nombre (traducción combinada), no solo la comprensión del sentido de la imagen, sino también, y como consecuencia, su traducción a otra lengua. Con aproximadamente ocho siglos de diferencia entre la *Iliada* y la *Eneida* se puede trazar la lectura de Virgilio de la obra de Homero muy claramente, y no solo de la *Iliada*, sino también de la *Odisea*, y con más de mil trescientos años de diferencia se puede trazar la lectura de Dante de la obra de Virgilio. Pero es que además este trazo se puede traer a una obra más reciente, la del poeta inglés Gerard Manley Hopkins, y uno de sus poemas más célebres “Spring and Fall” [1918]:

Márgarét, áre you griéving
Over Goldengrove unleaving?
Leáves like the things of man, you
 With your fresh thoughts care for, can you?
 Ah! ás the heart grows older
 It will come to such sights colder
 By and by, nor spare a sigh
Though worlds of wanwood leafmeal lie;
 And yet you will weep and know why.
 Now no matter, child, the name:
 Sórrów's springs áre the same.
 Nor mouth had, no nor mind, expressed
 What heart heard of, ghost guessed:
 It is the blight man was born for,
 It is Margaret you mourn for.

La clave de estas lecturas y de su trazabilidad está, primero, en la facilidad para su traducción interna, es decir, para el entendimiento y la traducción del sentido de los fragmentos. No es casualidad que todos estos textos estén hechos a partir de una misma imagen, las hojas cayendo de un árbol (idea familiar), y las personas, la humanidad, o una persona en concreto (combinación inusual). Sin embargo, si nos fijamos en cada imagen específica, se puede ver cómo desde Homero hasta Manley Hopkins las imágenes comparten términos similares, partiendo de una idea familiar (las hojas de los

árboles) y terminando con una combinación inusual (la humanidad), pero cada una lo hace en contextos distintos y con matices diferentes, que son al final lo que las convierte en traducciones combinadas. Homero se fija en el caer y el renacer de las hojas con las generaciones de hombres que mueren y nacen, centrándose en el ciclo de la vida. Virgilio, por otro lado, continúa la imagen cíclica de la vida, pero se centra en el acto de perecer, en el caer de las hojas en el invierno como imagen de la muerte de los hombres y en un posible renacer, desde un punto de vista elegíaco. Esta imagen la recoge y sigue, de igual forma, Dante en el tercer canto, con mucho sentido pues es el mismo Virgilio quien lo acompañará a partir del siguiente canto. Sin embargo, Dante se olvida de ese sentido elegíaco de la imagen de Virgilio, y de hecho se olvida de la circularidad épica de los clásicos de Homero y Virgilio, y se centra en una idea lineal, en el carácter único de esas hojas que caen, que, una vez caídas, pueden ser sustituidas por otras, pero distintas. Dante va a esa particularidad fijándose en el detalle y en la caída final de las hojas que ya en suelo yacen desprendidas del árbol, es decir, en el perecer de los hombres. Gerard Manley Hopkins, en un poema repleto de imágenes poéticas, va mucho más allá y se centra en el morir como proceso y en la muerte como padecimiento desde el punto de vista del duelo, se centra en el envejecer, en el declive de la vida, y lo hace a través de tres imágenes distintas que construye a partir de una sola: la primera en el segundo verso con el uso de la palabra *unleaving* como segundo término después de *grieving* como primer término, relacionando el caer de las hojas, o el deshojarse con el duelo; la segunda imagen viene directamente con el hombre en el tercer verso “*Leaves like the things of man*” y como Dante, o mejor dicho, partiendo de Dante incluye la idea de la particularidad, del detalle de cada hoja cayendo, de ese aspecto diferente de la forma en cómo caen las hojas desde la imagen *original* de Homero; en tercer lugar, a partir del octavo verso “*Though worlds of wanwood leafmeal lie / And yet you will weep and know why. / Now no matter, child, the name / Sorrow’s springs are the same*”, reúne las dos primeras imágenes construyendo una sola en la que a partir de esa generalización del duelo y ese detalle de cada hoja se llega a una universalidad, a los mundos de hojas muertas, una a una que se acumulan, sin importar quiénes, en la idea de que “los orígenes de las penas son los mismos”, como también lo son los orígenes de la imagen central de estos ejemplos a través del trazo de estas lecturas que, sin duda alguna, como se ha insistido, facilitan las traducciones internas y externas. Siguiendo esta imagen se puede decir que, en el segundo nivel de traducción, la traducción combinada, las ideas y las imágenes son de igual forma hojas de un árbol, que es nuestra mente (traducción interna), cayendo sobre la creatividad, hilando una obra literaria, y terminando con una nueva idea a partir de otra que ya existía antes, igual que en la imagen que se acaba de plantear.

Es importante mencionar que este nivel se da de dos formas, tanto a nivel creativo activo, el de Virgilio, Dante y Manley Hopkins, como a nivel creativo pasivo, en tanto lectores que trazan esas lecturas, los orígenes de lo que se lee. No es una casualidad que los ejemplos vistos sean textos mayoritariamente poéticos, o en los que abunde el lenguaje poético, sino que es en la poesía precisamente donde suelen abundar más las muestras de la traducción combinada. Sin embargo, huelga decir que en todo texto se puede trazar su lectura, o sus lecturas previas, el origen de lo que se lee. Joyce y *Ulysses* con, principalmente, la *Odisea*, pero también con otros muchos textos como la misma *Divina Comedia* de Dante, o Shakespeare. Y es que, siguiendo la introducción de la *Eneida* de J. P. Maine con la traducción de Edward Fairfax Taylor [2006: 7]:

We moderns look askance at the writer who borrows without acknowledgment the thoughts and phrases of his forerunners, but the Roman critics of the Augustan Age looked at the matter from a different point of view. They regarded the Greeks as having set the standard of the highest possible achievement in literature, and believed that it should be the aim of every writer to be faithful, not only to the spirit, but even to the letter of their great exemplars.

Es una idea, esta última, de J. P. Maine que se puede traer a la traducción al hablar de esa fidelidad al espíritu, que no sería más que el sentido de texto original, y a “la letra” que sería la fidelidad al idioma que se traduce. Pero quedémonos ahora con esa idea de “tomar prestado” que utiliza Maine, y esa defensa a lo prestado por querer igualar o alcanzar el nivel de los grandes ejemplos, sea cuáles sean estos grandes ejemplos para cada autor. Esta es la traducción combinada, y por ello es tan importante para el traductor poder identificar la traducción combinada, el trazado de lectura que facilita, como se dijo anteriormente, su comprensión, su creación y su traducción a otro idioma. La traducción combinada afecta directamente al traductor, haciendo un paralelismo con la idea de Maine, en cuanto es también tarea del traductor alcanzar, pero en este caso de una forma más estricta, el mismo nivel del texto base en el texto de llegada y, utilizando los mismos adjetivos de Maine, la creación en el texto de llegada debe ser en el más alto grado de igualdad y fidelidad: al sentido del texto base, al idioma al que se traduce el texto de llegada, y al receptor, y es allí, en el medio de esos dos niveles, el nivel interno de traducción (de extracción del sentido) y el nivel externo de traducción (de traspaso de un idioma a otro) donde se encuentra el nivel de traducción combinada. Cabe destacar que la traducción combinada no es solo un proceso natural de creación que se puede encontrar, además, tanto en la literatura como en cualquier otra expresión artística, ya sea plástica, cinematográfica, o incluso musical, sino que también es una prueba de la imposibilidad de levantar fronteras cuando se habla de literaturas

nacionales. Con un simple ejercicio de trazado de lecturas podemos ver que ningún texto permanece en un solo campo geográfico y por ende tampoco en un solo campo lingüístico. El mismo recurso del fluir de la consciencia es claro ejemplo de ello, un recurso cuyas técnicas han cruzado las fronteras lingüísticas y geográficas de casi todo texto literario de la actualidad en narrativa, poesía y teatro. Pero es que también ha perdurado en el tiempo y ha sido la principal preocupación o el centro de creación de casi todos los textos literarios: la mente humana. *Odisea*, *Eneida*, *Divina Comedia*, *Hamlet*, *Han Cortado los Laureles*, *Ulises*, *La canción de amor de J Alfred Prufrock*, *La muerte de Artemio Cruz*, todas obras de géneros diferentes, de tiempos bastante distintos, idiomas diversos y culturas aún más alejadas que se han ocupado al menos de un mismo asunto: la mente humana.

El hecho de hablar de literaturas nacionales solo puede incidir en la nacionalidad de los autores y poco más, pues la forma de crear y la necesidad de hacerlo imposibilita que haya otro criterio más que ese. Y es ahí donde reside la importancia y la necesidad de la traducción como medio de comunicación y transporte de todas las ideas y obras literarias de las que se han alimentado todos los autores. Porque, además, y como punto extra de importancia para la traducción, para que estos niveles puedan suceder, para poder leer a Homero, a Virgilio, a Dante y a Manley Hopkins y justificar su impacto y su influencia en otros países y otras lenguas ha hecho falta algo esencial: la traducción externa. Así como no puede haber una historia sin personajes, no puede haber una historia de la literatura sin traducción. El traductor debe alzarse como protagonista, o, mejor dicho, como héroe, igual que Leopold Bloom en *Ulysses*, un héroe que soporta el dolor, pero no lo provoca.

En la mayoría de los casos es necesaria la existencia del tercer nivel para que puedan existir el primero y el segundo, en lo que vendría a ser una especie de ciclo creativo traductológico en el que como traductores vamos del nivel interno al nivel combinado para conseguir el nivel externo como objetivo final. Para cualquier autor, pues, ha sido necesario comenzar por el nivel externo para pasar por el nivel interno y terminar como objetivo principal con el nivel combinado de creación activa. Finalmente, como lectores también es necesario pasar por el nivel combinado y el nivel externo para terminar como objetivo con el nivel interno. Es decir, cada nivel depende del otro en una suerte de bucle creativo que gira alrededor del lenguaje. Y es cierto que no es estrictamente necesario que en todo caso se dé la intervención del nivel externo; en la traducción de un idioma a otro, en este nivel combinado y en el trazo de las lecturas, siempre

encontraremos que el autor de la obra hubo de encontrarse con otra obra traducida, pues no se puede afirmar ni esperar que todos los autores sean capaces de leer a Homero, a Virgilio, a Dante y a Manley Hopkins en su idioma original, como se ha visto en los ejemplos anteriores. Y lo que sí se puede establecer como un hecho incontrovertible a estas alturas es la afirmación de que, para que pueda haber un resultado efectivo del nivel externo, es decir, de la traducción de un idioma a otro, es necesario el tránsito escrupuloso por los dos primeros niveles: el nivel interno, la lectura, y el nivel combinado, en especial del trazado de lecturas. Pero también desde el punto de vista creativo activo, pues no olvidemos que la traducción es una actividad creativa, el traductor crea una obra a partir de la idea de traspaso de todos los sentidos, en su forma y significado, de un idioma a otro, teniendo como resultado otra obra lo más equivalente posible a la obra base: si es un poema, el resultado debe ser otro poema, si es una obra narrativa, una obra narrativa, y lo mismo si es una obra de teatro. Pero para poder traducir un poema, un relato o una novela, o una obra de teatro, primero se debe ser un lector de poesía, un lector de narrativa y un lector de teatro, para luego convertirse en un poeta, narrador o dramaturgo, según sea necesario. Es cierto que, en términos de libertades, el tercer nivel de traducción externa es más limitado que el segundo, pues el traductor debe trabajar con la sombra del texto base para crear una nueva obra, siendo fieles, como se ha dicho antes, fundamentalmente al sentido del texto base, al idioma al que se traduce y al receptor.

Volviendo a la traducción combinada, además de ser capaces de estudiar el proceso de lectura de Dante, por ejemplo, por medio de sus propias traducciones de Virgilio, a pesar de que no podamos saber a ciencia cierta el impacto del texto cuando fue publicado, se puede ver en el curso de nuestro propio proceso de lectura y de reconocimiento del proceso de lectura de otros, junto con sus traducciones, la idea o las ideas del texto en ese momento específico. Ello convierte en fundamental el nivel combinado para la traducción. También es importante recalcar que el trazado de lecturas se puede dar de una forma directa o indirecta. En los casos anteriores, todas esas traducciones combinadas se dieron de una forma directa, a partir de una idea conocida. Igual que en el monólogo interior directo, desaparece todo rastro o presencia de alguien más, o en este caso de esa idea conocida, y se presenta como una idea nueva que no existía antes. De ahí que el proceso de trazado de lecturas sea más complejo y sea necesario hacer una lectura escrupulosa y exacta, para ser capaces de reconocer sus orígenes. Pero también se puede dar de una forma indirecta, de forma explícita trayendo

la idea al texto con la facilidad de reconocerla por la mención de la idea original, de su origen o en forma de cita inicial, como hace T. S. Eliot en su poema “The Love Song of J Alfred Prufrock” [1934: 1]

The Love Song of J. Alfred Prufrock

S'io credesse che mia risposta fosse a persona che mai tornasse al mondo, questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma per ciò che giammai di questo fondo non tornò vivo alcun, si odo il vero, senza tema d'infamia ti rispondo.

En este caso, Eliot cita, aunque sin nombrarlo, un fragmento del canto XXVII del *Inferno*, y este uso indirecto de los versos de Dante, especialmente en ese caso introduciendo el poema de Eliot de inmediato, condiciona su lectura y establece un *clima* y ciertas reglas para la posterior lectura. Este uso indirecto de la traducción combinada nos da una pista como lectores, y especialmente como lectores traductores, sobre cómo leer, y desde dónde, dicha obra. Cabe destacar que Eliot, además, utiliza una cita en el idioma original de la obra de Dante, en italiano, y no una traducción al inglés. Este importante aspecto del poema no es un simple capricho de Eliot o una expectativa de que todos sus lectores sepan italiano, sino que lo hace para establecer, precisamente, las reglas de exterioridad que posee el poema, para realizar una conexión externa, llevando al lector fuera de las fronteras de lo que puede ser su “literatura” y fuera de sus fronteras lingüísticas hacia un lugar más extenso desde el punto de vista cultural, histórico y lingüístico.

Siguiendo la idea de Italo Calvino, en *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [2016: 177], para unos la creación concluye justo en la traducción combinada y vive contemporáneamente en dos dimensiones temporales, la de la lectura y la escritura, mientras que para el traductor la creación continúa más allá de la lectura, al tener que diseccionar la escritura de los demás y la suya propia en un idioma distinto del que protagonizó los dos procesos anteriores. Ahí está la complejidad de la traducción.

Con las traducciones de textos clásicos se puede evidenciar la necesidad de actualización y de nuevas traducciones de los textos literarios y se puede ahondar en la reflexión de que se puede considerar la traducción externa como una actividad más *democrática* en comparación con la creación o la traducción combinada creativa activa, pero es que paradójicamente gracias a la traducción externa, como se dijo anteriormente, la traducción combinada creativa activa es posible. Así, se puede llegar a considerar, el poema de Eliot, o *Ulysses* de Joyce, como obras únicas y estéticamente

“dictatoriales”. Nadie se atrevería a publicar una versión mejorada de la *Iliada*, o de la *Divina Commedia*, pero sí nos vemos en la necesidad de volver continuamente sobre estas obras y de seguir en la búsqueda de mejores traducciones, tanto de estas como de todas las obras literarias.

Dos de los autores más fundamentales de la cultura occidental, Shakespeare y Cervantes, a pesar de haber vivido en la misma época, lo más seguro es que no se conocieran. Sin embargo, se considera como cierta la idea de que Shakespeare, en una historia bastante quijotesca y shakespeariana al mismo tiempo, junto con su colaborador John Fletcher, co-escribió una adaptación de la historia de Cardenio, el personaje con el que se encuentra Don Quijote en el capítulo XXIII, y, si bien esta obra se da como perdida, su editor Lewis Theobald [2010], afirmando la autoría de Shakespeare, reeditó y publicó la obra bajo el título *Double Falsehood; or, the Distrest Lovers* en el año 1728. Se muestra así como una prueba de la lectura de Shakespeare del *Quijote* y de su traducción a medio camino entre combinada y externa del episodio de Cardenio en la novela de Cervantes, mostrando además la existencia y el normal procedimiento fluido de los géneros en la traducción combinada. Teniendo en cuenta que la primera traducción de la primera parte del *Quijote* fue la realizada al inglés por Thomas Shelton y publicada en 1612, es bastante probable que Shakespeare haya podido leer la obra de Cervantes. Pero, más allá de este curioso dato, se pueden hallar en las obras de ambos autores ciertas coincidencias que no son traducciones combinadas directas, sino consecuencia de lecturas que ambos hicieron de otros autores y que se pueden identificar gracias a un trazado de lecturas.

Más allá de las similitudes entre ambos personajes, Hamlet y Don Quijote, y del tratamiento de ambas obras, como una obra dentro de la obra en el caso de Shakespeare y relatos dentro del relato en el caso de Cervantes, o simplemente de la importancia de representar la mente de los personajes y el uso del recurso del fluir de la consciencia, se puede recurrir a un ejemplo bastante específico. Veamos, por ejemplo, en la novela *El curioso impertinente*, el relato que incorpora Cervantes dentro de la novela, cómo, adelantándose a los tiempos de la narración y haciendo con el punto de vista lo que trescientos años más tarde vendría a hacer Henry James en *The Turn of the Screw*, añade una escena bastante similar a otra de *Hamlet*, en concreto en el Acto III, escena IV. En el *Quijote*, en el capítulo XXXIV, la escena entre Anselmo y su mujer Camila, se narra así [2019: 481]:

Y diciendo esto se paseaba por la sala con la daga desenvainada, dando tan desconcertados y desaforados pasos y haciendo tales ademanes, que no parecía sino que le faltaba el juicio y que no era mujer delicada, sino un rufián desesperado.

Todo lo miraba Anselmo, cubierto detrás de unos tapices donde se había escondido, y de todo se admiraba, y ya le parecía que lo que había visto y oído era bastante satisfacción para mayores sospechas y ya quisiera que la prueba de venir Lotario faltara, temeroso de algún mal repentino suceso.

La presencia del tapiz en esta escena del *Quijote* le da un tinte dramático y teatral a la narración de Cervantes, un elemento también de suma importancia en la escena ya mencionada de la obra de Shakespeare [2016: 87]:

HAMLET

Come, come, and sit you down; you shall not budge.

You go not till I set you up a glass

Where you may see the inmost part of you.

QUEEN

What wilt thou do? Thou wilt not murder me?

Help, ho!

POLONIUS

behind the arras

What ho! Help!

HAMLET

How now, a rat? Dead for a ducat, dead.

He kills Polonius by thrusting a rapier through the arras.

POLONIUS

behind the arras

O, I am slain!

Las similitudes de la escena ante la presencia de un elemento tan simbólico como el tapiz y de dos personajes escondidos detrás, a pesar de tener desenlaces distintos, no es más que una prueba, no de una traducción combinada directa, sino de una traducción combinada de lecturas similares y de influencias que marcaron a ambos lectores, ante la recurrencia y la importancia del elemento del tapiz, o de la cortina como elemento teatral y dramático que se utilizaba con frecuencia. La importancia de la lectura dentro de las obras también destaca de forma obvia en el *Quijote* como fuente de su *locura*, y en el caso de Hamlet como pista también de la misma [2016: 49]: “*Enter Hamlet (reading on a book!), QUEEN But look where sadly the poor wretch comes Reading*”. En el caso de *Hamlet*, a diferencia del *Quijote*, no importa lo que lee, sino el acto de leer y lo que ello significa para representar su mente en la obra. Tal y como afirma Pound en *El ABC de la lectura* [1968a: 81], “Shakespeare debe a sus lecturas casi tanto como Chaucer. Él es *Le Grand Translateur*. Encontró un nuevo idioma y lo guardó ampliamente para sí”. Lo mismo podría decirse, obviamente, de Cervantes, y claro está de su personaje don Quijote, quienes deben todo a la lectura.

Es inevitable no volver a nombrar al personaje del relato de Poe *The Murders in the Rue Morgue*, Dupin, sobre todo en este nivel de descubrimiento y en lo que hemos llamado el trazado de lecturas, que es precisamente eso, un descubrimiento de lecturas y del origen de los textos, un paso más en el acto de lectura de un texto literario. Y siguiendo esta idea de descubrimiento viene bien traer a colación uno de los poemas más famosos de John Keats, “On First Looking into Chapman’s Homer” [1816], un soneto que además alaba una traducción, aquella de la obra completa de Homero al inglés a cargo de George Chapman, publicada íntegra alrededor de 1624, en el que Keats, en una composición plena de imágenes habla de la traducción (la de Chapman) como un descubrimiento:

Much have I travell'd in the realms of gold,
And many goodly states and kingdoms seen;
Round many western islands have I been
Which bards in fealty to Apollo hold.
Oft of one wide expanse had I been told
That deep-brow'd Homer ruled as his demesne;
Yet did I never breathe its pure serene
Till I heard Chapman speak out loud and bold:
Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken;
Or like stout Cortez when with eagle eyes
He stared at the Pacific—and all his men
Look'd at each other with a wild surmise—
Silent, upon a peak in Darien.

Keats, por medio del uso de la imagen poética y sirviéndose, además, del soneto como una representación de un pensamiento, habla de la traducción de Chapman como la primera vez que realmente pudo respirar la pura claridad de la lectura de Homero, comparándolo con el descubrimiento de un nuevo planeta, o con un evento que, aunque históricamente incorrecto, da reflejo de sus lecturas y nos invita a trazarlas para entenderlo mejor: narra el episodio de Hernán Cortez con sus hombres descubriendo la costa del Pacífico desde la provincia de Darién, en Panamá, y el asombro ante la belleza de un océano, que vendría a ser la obra de Homero, y de su traducción a manos de Chapman: “*Silent, upon a peak in Darien*”.

El mismo Chapman deja una reflexión importante sobre la actividad traductológica en el prólogo a sus traducciones [2016]:

Yet how much I differ, and with what authority, let my impartial and judicial reader judge. Always conceiving how pedantical and absurd an affectation it is in the interpretation of any author (much more of Homer) to turn him word for word, when according to Horace and other best lawgivers to translators) it is the part of every

knowing and judicial interpreter, not to follow the number and order of words, but the material things themselves, and sentences to weigh diligently, and to clothe and adorn them with words, and such a style and form of oration, as are most apt for the language in which they are converted.

Es importante hacer énfasis no tanto en criticar la idea de la traducción palabra por palabra, que ya a estas alturas resulta ocioso, cuanto en la carga de la lectura, en lo que Chapman llama “la interpretación palabra por palabra” de la lectura instantánea que ya hemos mencionado en el apartado anterior. Pero sobre todo hace falta recalcar y enfatizar la idea de la materia de las palabras, o, trayendo la idea del filósofo alemán Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, lo que él llama la *substancia* de las palabras, así como también recalcar la idea de Chapman de *medir* las oraciones diligentemente, *vestirlas* y *adornarlas* buscando un estilo y una forma de la manera más apta posible en su traducción. Y, volviendo a la idea de Wittgenstein, resulta necesario mencionar de nuevo el nivel interno junto con el nivel combinado [1971: 9]: “*If I am to know an object, though I need not know its external properties, I must know all its internal properties*”. El deber de conocer todas esas propiedades internas está no solo en la lectura (nivel interno), sino también en el origen de las ideas y del trazado de lecturas que componen el texto (nivel combinado).

Declan Kiberd, en su introducción a la edición anotada de *Ulysses* [2011: XXIV], advierte de los peligros de trazar, en este caso *Ulysses*, desde la estructura homérica:

There is always the danger that a tracing of the Homeric structure usurps the experience of reading the text. A later critic, High Kenner, insisted that the object in reading a book is not to reconstruct the schema, just as the aim in eating a dinner is not to reconstitute the recipe. Nonetheless, many fine dinner parties have afforded guests the extra pleasure of guessing the mystery ingredients of a praised dish, and have ended with pleas for a copy of the formula to take away.

Y si bien es cierto que la lectura debe ser mucho más que el solo hecho de trazar la estructura u otras lecturas de un texto literario, el acto de leer es también mucho más que solo “comerse un libro”, utilizando la misma imagen a la que hace referencia Kiberd. En la lectura se relaciona la interpretación y la creatividad, más que el solo hecho de alimentarse. No se puede leer solo con el interés de la curiosidad, ni tampoco solo con el interés de la técnica o las referencias. Como se afirma también en la introducción de *Ulises*, pero esta vez de la traducción al español de García Tortosa y Venegas Lagüéns [2022], “Lo esencial, pues, no es conocer al detalle la historia de Irlanda o identificar las miles de referencias a la literatura universal, sino hallar el sentido que encubre el trasiego de la vida cotidiana, en la que hay que incluir tales

referencias”. Lo esencial es poder abarcar todos los pasos que involucra una lectura traductológica y que facilitan su lectura y su posterior traducción.

3.2.2 El estilo del autor y el estilo del traductor

Tanto Cervantes como Joyce introducen en sus dos obras más célebres voces de dos personajes importantes, como son el cura en el *Quijote* y Buck Mulligan en *Ulysses*, con ideas parecidas sobre la traducción literaria, en especial sobre la traducción poética. Dice el cura, en el capítulo VI de la primera parte del *Quijote*, mientras revisan la biblioteca de Don Quijote, decidiendo qué libro se salva y cuál irá a la hoguera, sobre la traducción de Jerónimo Urrea del *Orlando furioso* [2019: 153]:

Aquí le perdonáramos al señor capitán que no le hubiera traído a España y hecho castellano; que le quitó mucho de su natural valor, y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua: que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento.

Y trescientos años más tarde, Joyce, a través de la voz de su personaje Buck Mulligan, al inicio de la novela dice [2001:3]:

Eli oinopa Ponton. *Ah, Dedalus, the Greeks. I must teach you. You must read them in the original. Thalatta! Thalatta.*

Se incluye, además, una frase común de la *Odisea* de Homero y se hace referencia a la misma idea sobre la traducción incluida en el capítulo VI del *Quijote*, a saber, la imposibilidad de la traducción poética. Sin embargo, sabemos que ambos autores utilizan esa idea con bastante ironía, incluyendo en ambos casos la traducción como parte esencial de ambas obras: Cervantes alude a una traducción de la composición y la recopilación de los hechos de su obra, y Joyce se vale de numerosas traducciones para hacer referencia a gran parte de la literatura fundamental occidental. Sin embargo, parece ser que ambos hacen referencia a una imposibilidad en lo tocante a la estética, y ahí la razón del por qué hacer hincapié en la traducción poética, siendo la poesía en gran medida la expresión de la belleza del lenguaje.

Se ha hecho énfasis en la importancia de entender que forma y contenido son inseparables, aún más en la literatura en la que abunda el recurso del *fluir* de la consciencia. También se ha dicho, y vale la pena recordarlo, que en dichos textos las fronteras de los géneros literarios se hacen invisibles, siendo incluso casi imposible definir ciertos textos donde hay una mayor abundancia del recurso, como lo son los ejemplos ya nombrados y analizados, *Ulysses*, *Mrs. Dalloway* y *As I Lay Dying*, entre

otros, en donde el lenguaje poético y dramático cobra protagonismo dentro de la narración de forma natural llenándose de expresión y sentido.

Recordemos que Friedman afirmaba que la elección del punto de vista en narrativa era tan importante como la elección del tipo de verso en poesía [1955: 1180], aludiendo a la forma en que directa y consecuentemente afectará a o definirá el sentido. Vale también la pena recordar la idea de Lubbock de cómo el punto de vista viene a ser el centro de lo que llamamos método. Si seguimos esa analogía, cuando se habla de textos poéticos, el punto de vista vendría a ser lo que llamamos estilo. Y si bien el estilo no es algo exclusivo de los textos poéticos, sí es cierto que es donde más claro se pueden observar sus características, por medio de los recursos utilizados, en especial la imagen, que como veremos a continuación es la forma en la que prevalece una estrecha relación entre forma y contenido en poesía, pero que también se halla presente en narrativa y teatro. Schorer habla de técnica en el caso de la narrativa como lo que diferencia la literatura de la anécdota, o, mejor dicho, lo que hace que un texto narrativo pueda ser considerado arte. Y recordemos que la técnica en narrativa está gobernada por el punto de vista, en especial las diversas técnicas que componen el recurso del *fluir* de la consciencia. Pero entonces ¿qué equivale a la técnica en los textos poéticos, si seguimos la idea de Schorer? Sin duda alguna sería el estilo, que lejos de ser una cuestión subjetiva o abstracta no es más que el uso estético de la lengua para aportar significado. Tal y como afirma Booth [1961: 74], “*«Style» is sometimes broadly used to cover whatever it is that gives us a sense, from word to word and line to line, that the author sees more deeply and judges more profoundly than his presented characters*”. Esto no quiere decir que la técnica y el estilo sean diferentes o que necesitemos del uno o el otro para componer el texto, pues como veremos precisamente con textos en los que abunda el *fluir* de la consciencia ambos están presentes y son necesarios para la composición del texto literario. El mejor ejemplo, claro está, es *Ulysses* de Joyce que, como ya se ha mencionado, compone su obra a partir de estilos diferentes en cada capítulo, utilizando técnicas distintas para lograrlo. Las técnicas son fácilmente reconocibles por cómo se cuenta, y el estilo es reconocible por lo que se cuenta, en especial por el sentido de lo que se cuenta y a lo que hace referencia. No está de más decir que la traducción combinada no es más que la forma en cómo se crean esos estilos diferentes. Estilo y técnica, siendo inseparables, como se ha enfatizado, no están siempre equilibrados, de ahí que el estilo sea más reconocible y equilibrado en poesía que en narrativa.

La razón por la que se llega siempre a considerar la traducción poética como una actividad más compleja es por la dificultad de su traducción interna: la lectura y la detección del sentido, y porque también lo es su creación. No hay barreras y por ende el objeto semántico tiene plena libertad, y de ahí que la traducción poética no sea por sí

misma la traducción más compleja, pero sí la más creativa, porque así tiene que serlo su lectura y su representación. Veamos un ejemplo en el poema de Philip Larkin, “Dublinesque” [1974]:

Down stucco sidestreets,
Where light is pewter
And afternoon mist
Brings lights on in shops
Above race-guides and rosaries,
A funeral passes.

The hearse is ahead,
But after there follows
A troop of streetwalkers
In wide flowered hats,
Leg-of-mutton sleeves,
And ankle-length dresses.

There is an air of great friendliness,
As if they were honouring
One they were fond of;
Some caper a few steps,
Skirts held skilfully
(Someone claps time),

And of great sadness also.
As they wend away
A voice is heard singing
Of Kitty, or Katy,
As if the name meant once
All love, all beauty.

Tal y como afirma Ezra Pound [1968a: 30], la poesía es “la forma más concentrada de la expresión verbal”, y siguiendo con su concepto de literatura como el idioma cargado de sentido, el poema lleva una carga mayor de sentido, jugando con la pluralidad semántica y otorgando así una complejidad mayor a su lectura. Desde el punto de vista de la traducción combinada, el poema de Larkin puede ser trazado desde su técnica hasta su estilo por medio de dos lecturas diferentes que se ven plasmadas a lo largo del poema. Desde su estilo, el mismo título del poema hace referencia a *Ulysses*, pero también lo hace el sentido general, las calles de Dublín, los caminantes en la calle, el funeral, el uso de la lengua fragmentada, junto con el uso del fluir de la consciencia, en especial las descripciones omniscientes, la imagen, pero también una especie de soliloquio poético hacen inevitable no pensar en *Ulysses*, en especial en el capítulo 6, *Hades*, que precisamente se desarrolla en las calles de Dublín y en el cementerio, en el que Leopold Bloom asiste a un funeral. Joyce compone el capítulo representando Dublín como un cementerio, poniendo en boca de uno de sus personajes que [2011: 139] “*The Irishman’s*

house is his coffin”, lo mismo que hace Larkin en los tres primeros versos, haciendo énfasis en la oscuridad y la frialdad de los materiales y los colores de las calles de Dublín: *Stucco, Pewter, Mist*. Pero es que también Joyce utiliza constantemente durante ese capítulo un lenguaje poético que bien podría pasar, muchas veces, por versos extraídos de un poema, o bien que podrían pertenecer al poema de Larkin, como este [2011: 123]: “*Mourning coaches drawn up drowning their grief*”.

Por otro lado, desde el punto de vista de la técnica, la trazabilidad del poema nos puede llevar hasta la obra de otro dublinense, a quien Joyce también hace referencia, como es el poeta William Butler Yeats, y su poema “*Down By the Salley Gardens*” [1889]:

Down by the salley gardens
my love and I did meet;
She passed the salley gardens
with little snow-white feet.
She bid me take love easy,
as the leaves grow on the tree;
But I, being young and foolish,
with her would not agree.

In a field by the river
my love and I did stand,
And on my leaning shoulder
she laid her snow-white hand.
She bid me take life easy,
as the grass grows on the weirs;
But I was young and foolish,
and now am full of tears.

No es solo que la primera palabra utilizada en ambos primeros versos sea la misma, sino también por las técnicas utilizadas, imágenes que hacen referencia a descripciones humanas, el ritmo, algunas aliteraciones y que, sin duda, sirve el poema de Larkin como una respuesta del de Yeats, con la ironía de ambos temas y los contrastes entre las calles grises de estuco y peltre, y los jardines, pero ambos directamente relacionados con la pérdida. En ambos trazados de lectura, si bien uno se centra en el estilo y el otro en la técnica, podemos ver que tanto la técnica como el estilo colaboran con el análisis, confirmando de nuevo cómo ambos son indivisibles y cómo por medio de las técnicas se logra un estilo específico. En la introducción de la edición anotada de *Ulysses*, Declan Kiberd [2011: XLVIII] hace mención del estilo diciendo: “*Hemingway found that it was more effective to describe actions in telegram-language than in leisurely Victorian circumlocutions. Ulysses is, therefore, constructed on the understanding that styles, like persons, are interchangeable*”. La idea de los estilos intercambiables se da gracias al uso de las técnicas, una característica fundamental de *Ulysses*, pero también

de toda la literatura en la que abunda el recurso del fluir de la consciencia, así como del poema de Larkin anteriormente citado.

Hasta ahora, al hablar de la traducción combinada se ha evitado la palabra “imitación” por una razón sencilla: está implícito en este nivel combinado y también en la actividad traductológica que la imitación siempre va a considerarse el objetivo principal. Sin embargo, es una idea simplista hablar de la traducción como imitación, pues la traducción es mucho más compleja que el hecho de imitar un texto base, así como también lo es la complejidad de la actividad creativa, pues, como hemos comprobado, para crear partimos siempre de una idea familiar para dar con una *nueva*, tal y como sucede con la traducción externa. Al hablar de estilo, como recoge Friedman [1955: 1162], Platón hace una distinción en el estilo de la poesía épica entre la “narración simple” y la “imitación”, basando esta distinción tan solo en el punto de vista: de ser una voz protagonista (voz poética explícita o narrador personaje) el estilo vendría a ser una imitación de esta voz, mientras que si es una voz no protagonista (voz poética no explícita o narrador omnisciente) vendría a ser una “narración simple”. Siguiendo esta idea de Platón, el estilo del traductor vendría a ser aquel de la “narración simple”, el estilo del que no se ve involucrado ni imita la voz poética o el narrador del texto base, sino que la traslada al nuevo idioma. La tarea del traductor es ofrecer mediante su texto meta las mismas posibilidades de interpretación, de analogías, de simbolismos e intentar primero ubicar cuáles son esas posibilidades, para luego transmitir solo esas que brinda el texto base en su máxima equivalencia posible y no más que esas que se encuentran en el texto base. El estilo del traductor debe ser ese, el equivalente más exacto posible al del texto que se traduce.

De acuerdo con Pound [1968a: 31], “cargamos a las palabras con sentidos en tres formas, llamadas fanopoeia, melopoeia, logopoeia. Usamos una palabra para lanzar una imagen visual sobre la imaginación del lector, o le cargamos el sonido, o usamos para esto grupos de palabras”. Es decir, la imagen poética, las aliteraciones, la rima y el ritmo, y el uso simbólico de las palabras, aspectos todos que pueden entrar en el fluir de la consciencia dentro de la construcción de la imagen.

Si al hablar de estilo nos preocupamos de la creación del sentido, es entonces la imagen, en especial en textos poéticos, la técnica a la que nos debemos atender por ser la que mayor carga de sentido tiene en poesía. La imagen como estilo vendría a ser el ejemplo perfecto del estilo del traductor: la capacidad de recrear por medio del choque de dos términos el sentido o los sentidos sugeridos y elaborados en el texto original.

3.2.3 La traducción de lo inefable y la imagen poética

Cuando se habla de poesía, se habla necesariamente de sentido a través de la belleza del lenguaje, razón por la que el poeta, para lograr esa belleza, recurre a la creación de sentidos (que no significados) que no tienen por qué ser los mismos que comúnmente se les otorga a las palabras, e incluso sentidos que, en muchas ocasiones, son imposibles de expresar por medio de las mismas, es decir, aquello que es “indecible”, “inefable”. Se habla de sentido y no de significado porque un poema no tiene que significar algo en concreto, pero sí debe tener un sentido y, además, porque el significado de las palabras no cambia, es precisamente lo que ayuda a crear un nuevo sentido cuando se combina con otro significado conformando la imagen poética.

Ya una pista de inefabilidad debería dar el hecho de que llamemos imagen a este recurso poético. Tal y como en una imagen pictórica lo que se busca es presentar y no representar, la diferencia entre ambas está en que difícilmente un pintor podría pintar una imagen poética, pues la primera busca plasticidad y la segunda busca sentido: aquello que no se puede expresar con palabras. A diferencia del pintor, como afirma Ralph Waldo Emerson [2009: 218], “el poeta es el que dice, el que nombra; y representa la belleza”. Por otro lado, la imagen poética no necesariamente tiene que ser visual, sino que puede involucrar cualquiera de los sentidos, algo que nos hace recordar el punto de vista y la necesidad de mostrar y no de contar en los textos narrativos.

Octavio Paz le da una gran importancia a las imágenes en la poesía y las define como [1956: 98] : “productos imaginarios [...] toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema”. Es decir, define el poema como un conjunto de imágenes, y afirma que este recurso es imprescindible para la poesía. Si bien no todo poema está compuesto de imágenes, sí es cierto que es y debería ser uno de sus principales y más abundantes recursos. Más adelante, Paz, para hacer hincapié en la importancia de la imagen, afirma que [1956: 110]: “sentido e imagen son la misma cosa”, es decir, son las imágenes las que le otorgan el sentido al poema. Por medio de las imágenes se dice lo indecible y, para seguir con la idea de Paz con un ejemplo muy simple, [1956: 109]: “el poeta no describe una silla: nos la pone de frente”. El mismo ejemplo serviría no solo para cualquier otro objeto, sino también para cualquier sentimiento, emoción o idea que el poeta pretenda expresar. Así como toda palabra está dotada de un significado, todo poema debe estar dotado de un sentido, pues incluso el poeta que escribe un poema sin querer transmitir algún sentido en concreto, o incluso sin querer transmitir sentido alguno, inevitablemente termina generándolo, incluso aunque el poeta solo pretenda crear un poema en el que prevalezca su sonoridad y su

musicalidad. Formalmente, una imagen consiste en generar un sentido que no aparece en el poema gracias a la comparación de dos objetos o acciones que, comúnmente, se contradicen o se interponen; esta comparación produce un choque que hace que se genere un tercer término (el sentido) que no aparece escrito en el poema y que generalmente es imposible de expresar con palabras, como ya se explicó anteriormente. El poeta crea una verdad y una propia realidad dentro del poema, y esta realidad debe ser defendida por el mismo poema a través del sentido y de la belleza del lenguaje, y una de las mejores maneras, si no la única, de hacerlo es por medio de las imágenes. Ralph Waldo Emerson, en su ensayo *El poeta* [2009: 221], se refiere al sentido como el pensamiento y afirma que “el pensamiento y la forma son iguales en el orden del tiempo; pero en el orden de su génesis, el pensamiento es anterior a la forma. Tiene el poeta un pensamiento nuevo: tiene entonces toda una experiencia inédita que desarrollar”. Tal y como afirma Emerson, el sentido, y por ende la imagen, se anteponen a la forma y, aunque el resultado sea un todo, es decir, forma y contenido como poema, es a partir del sentido como nace el poema. Y es la imagen, pues, otra forma de pensamiento, otra forma de mostrar el pensamiento, en este caso no necesariamente de un personaje, sino también de una voz poética. Esa es la razón de que la imagen sea, entonces, una técnica del fluir de la consciencia.

Definiríamos la imagen poética, entonces, como aquel recurso utilizado para generar un sentido por medio del choque o la comparación de dos términos y por medio de la belleza del lenguaje. Ese sentido generado consiste comúnmente en la presentación de lo inefable, todo aquello que no se puede expresar con palabras y que, sin embargo, gracias a la imagen, se puede recrear y presentar en un poema. La poesía es lenguaje y belleza a través de las palabras y como tal se ve en la necesidad de recurrir a la creación de aquello que con una palabra no es capaz de decir pero que, sin embargo, con la suma de estas palabras es capaz de hacerlo generando un sentido.

Podría decirse, pues, que la imagen es el recurso que más fuerza ejerce dentro del poema, el que causa un mayor impacto en el lector y el principal recurso que convierte y obliga al lector a tomar un papel activo en la lectura. El poeta obliga al lector a crear una imagen, pero depende de ambas partes que esa imagen sea exitosa: primero hace falta que la imagen esté bien creada y bien lograda, segundo, que el lector sea lo suficientemente capaz de percibirla y la pueda leer como el poeta sugiera, ya sea de una o de varias maneras. Caemos en una perogrullada al decir que sin buenos poetas no hay buenos poemas, pero también es cierto y necesario acotar que sin buenos lectores

tampoco, y sin buenos traductores mucho menos, y el traductor, he aquí la dificultad de serlo, viene a formar parte de ambos lados de la ecuación, es decir, de ambos niveles de traducción. El traductor se enfrenta a un espejo en el cual debe ser tan buen lector como tan buen poeta (traducción interna y traducción combinada); para que exista un buen poema traducido, debe saber reconocer una imagen (buena o mala) y recrearla en una nueva lengua. El traductor ejerce, en realidad, un doble papel de traductor: el que le permite recrear la imagen como sentido, en el proceso de lectura, y el que le permite recrear el poema ya en el proceso creativo de traducción. Si bien la imagen es la creación de lo inefable, la traducción de una imagen vendría a ser entonces la traducción de lo inefable; he aquí la importancia de la buena lectura y de la capacidad de captar el sentido de un poema.

Como ya se ha dicho, la imagen no es un recurso exclusivo de los textos poéticos, pero es cierto que su recurrencia y su presencia debe estar en la mayoría de los poemas. Al ser el recurso que mayor sentido transporta es, así mismo, uno de los tres recursos más importantes en la poesía. Esto sugiere que, tal vez, con el permiso de los recursos de expresividad fónica que también cargan sentido (aliteraciones y demás), la imagen es, por sus cualidades, el recurso poético por excelencia, aunque a veces sea ignorado o incomprendido no solo por teóricos, sino también por los propios lectores.

Si hablamos de los recursos fónicos, es cierto que comúnmente aparecen situados como la gran dificultad a la hora de traducir poesía. Lo recalca Esteban Torre [2001: 159]:

La dificultad surge, en especial, cuando el texto original está basado en un juego sutil de aliteraciones y correspondencias fono-semánticas, es decir, cuando hay —o parece haber— una estrechísima relación entre el sonido y el sentido del TLO, que debe ser establecida en el TLT.

Estos recursos junto con el ritmo y la rima vienen a ser comúnmente los más citados por los teóricos a la hora de hablar de las dificultades de la traducción poética. En la misma línea de Esteban Torre, Carlos Bousoño [1970: 339] afirma que todos los recursos poéticos son traducibles “salvo los que operan desde el significante; a saber, el ritmo y la rima y los casos de expresividad vinculada precisamente a ese ritmo o a la materia fonética de los vocablos o al dinamismo de la sintaxis”. Si nos remitimos a la definición de imagen, explicada anteriormente, se podría llegar a la conclusión de que muchos de estos recursos fónicos que están relacionados estrechamente con el sentido podrían ser considerados, de la misma manera, imágenes poéticas. En este caso el trabajo del lector

—y también del poeta— es el mismo: se produce un choque entre el sonido y las palabras (significante y significado) y a partir de ahí se crea un sentido, tal y como ocurre con la imagen.

Estos recursos no vendrían a ser más que imágenes sonoras que generan una tercera idea o interpretación (sentido indecible) y que es comparada con el significado y el significante de la misma palabra, usando, claro está, el recurso fónico. Lo mismo sucede con las onomatopeyas, otro recurso fónico que presenta dificultades para los traductores, pero, como afirma Bousoño [1970: 165], “no hay duda de que la onomatopeya, así entendida, no es sino una «imagen visionaria»”. La imagen poética, entonces, como el principal recurso que se encarga del sentido en el poema y el único de acuerdo con Octavio Paz [1956: 110], vendría a ser el principal problema —no de forma, sino de fondo— de la traducción poética.

La dificultad para poder captar el sentido se podría dar entonces en aquellas imágenes que están bien logradas y bien producidas, es decir, en las buenas imágenes. Elisa Velasco [2003], enumera tres requisitos necesarios para la creación de una buena imagen poética:

El primer requisito de una imagen: ser necesaria, esto quiere decir que una imagen no está al servicio de la ornamentación del texto, sino de la necesidad de expresar algo difícilmente expresable por otros caminos más directos. El segundo requisito que debería cumplir sería el de ser vehículo de precisión y concentración, esto es, si la imagen está elaborada correctamente concentrará en pocas palabras algo que hubiera necesitado de abundantes matizaciones, y lo hará de forma clara, no generando aún más confusión. El tercero es que una imagen debe partir siempre de un lugar de semejanza que permita conectar ambos términos, y que esa semejanza ha de ser constatable. Por último, una imagen ha de tener cierta originalidad para eludir la falta de expresividad de los tópicos y facilitar la creación de una ilusión de mirada individual.

La imagen, al expresar lo inefable, presenta una dificultad para esa primera traducción lectora aún mayor que cualquier otra técnica del fluir de la consciencia, razón por la cual se suele hablar de una mayor complejidad a la hora de la traducción de textos poéticos. Sin embargo, la buena lectura, como aspecto fundamental para cualquier traductor, no tiene por qué ser más difícil por el hecho de tratarse de un texto poético, pues es una actividad que precisa de las mismas aptitudes y los mismos recursos que la lectura de cualquier otro texto. ¿Para leer poesía y disfrutarla hay que ser un buen lector? Sí, pero para disfrutar cualquier otro texto también hace falta ser un buen lector.

Es cierto que, por la abundancia de recursos, y en especial la abundancia de la imagen, la poesía tal vez requiera una lectura más atenta, y ciertamente más activa, de modo que, para poder traducir poesía hay que ser, primero, un muy buen lector de poesía, pero de nuevo este requisito se tiene que dar para cualquier otro texto, en especial aquellos en los que abunda el recurso del fluir de la consciencia, cuya dificultad no es mayor por el género en el que estén creados, sino precisamente, por la presencia del recurso.

Cuando se habla de estilo es inevitable mencionar el simbolismo y, al hablar de simbolismo, José Angel Valente, recogido por Fatiha Benlabbah, da un preciso significado de lo que es la imagen poética definiéndola como [2008: 264] “la cifra de un misterio”, y nos trae de vuelta la idea de lo inefable como imagen poética y, por tanto, como simbolismo. Tal y como afirma Todorov [1982: 19], “un texto, o un discurso, se hace simbólico desde el momento en que, mediante un trabajo de interpretación, le descubrimos un sentido indirecto”. Si bien de acuerdo con Todorov toda imagen sería un recurso simbólico, no solo las imágenes tienen un carácter simbólico dentro de los textos literarios, de ahí que sea imposible, entonces, traducir palabra por palabra, y más cuando se habla de poesía. Cada palabra posee su significado propio cuando está aislada, pero cuando está en un conjunto, en combinación con otras palabras, ese significado puede cambiar creando un sentido nuevo, que es lo que es la imagen y por ende el carácter simbólico de la imagen. Sin embargo, a pesar de que el llamado simbolismo y la imagen tengan el sentido oculto, como lo define Bousoño [1981: 22], como algo en común, al hablar de simbolismo se habla de un sentido que no solo propone e idea el poeta con la creación y el choque de dos términos, sino que se habla también de un sentido mucho más general y que abarca, si se quiere, toda una trayectoria. Por lo mismo, hay ciertas palabras, colores, objetos, animales, de los que se debe hacer uso teniendo en cuenta su simbología, es decir, el sentido que cultural e históricamente se le ha otorgado a dicha palabra.

Por otro lado, lo simbólico en la poesía ha estado relacionado con la emoción y, de acuerdo con Bousoño [1981: 21], “el simbolismo consiste en la utilización de palabras que nos emocionan”. La emoción como interpretación y lectura del poema ha sido la percepción más común en la lectura de poesía. Sin embargo, como ya se ha dicho antes, la lectura traductológica no puede quedarse en ese plano y debe ir incluso más allá, teniendo en cuenta, claro está, que el simbolismo tiene importancia no por la emoción, sino por el sentido que porta. Es importante diferenciar, pues, el simbolismo de sentido y el simbolismo de emoción. Como se dijo anteriormente, la lectura no puede quedarse

en el plano superficial, pues la emoción es algo totalmente subjetivo y dependiente de nuestras experiencias personales, sino que debe llegar a un plano profundo en el que la emoción encuentre su razón de ser en el sentido que se oculta en el simbolismo. Un poema que utilice un campo semántico sobre la oscuridad, como por ejemplo noche, negro, tiniebla, tenebroso, sombrío, etc. está claro que simboliza el miedo, la muerte, la maldad, dependiendo del contexto en el que se encuentre. Ese simbolismo es intrínseco por la tradición a lo que este campo semántico representa, y por la misma razón es de fácil reconocimiento. Escribir un poema que pretenda hablar de felicidad, alegría y amor utilizando ese campo semántico sería casi un imposible. Esto sucede, además, sin la necesidad de que haya una imagen clara dentro del poema. El simbolismo, pues, podría ser también una imagen general del texto como un todo, y aquí se alza aún más la importancia del trazado de las lecturas para poder comprender y captar el simbolismo. Si el trabajo del traductor es una actividad de una constante toma de decisiones, la elección de palabras es sin duda una de las decisiones más importantes. Por ello la importancia de la traducción interna y la traducción combinada son tan esenciales a la hora de traducir.

Sin embargo, no es esta clase de simbolismo lo que representa una dificultad para la comprensión, y por ende para la traducción de un texto poético. Este simbolismo tradicional o lógico, como lo llama Bousoño [1981], debido a su tradición cultural y el trasfondo de cada simbología, presenta un sentido lógico y fácil de reconocer. Aquí entrarían todas esas imágenes que llamamos razonables. Las que en realidad presentan una mayor dificultad son aquellas imágenes originadas por el imaginario del autor, esas imágenes que Bousoño llama ilógicas, es decir, aquellas imágenes no razonables que exigen una lectura más profunda y una interpretación más difícil de descifrar. Hablar de simbolismo e imagen es hablar esencialmente de lo mismo, sin embargo, el simbolismo es capaz de cargar de sentido un grupo de palabras dentro de un poema. Vendrían a ser imágenes fraccionadas que van componiendo el poema y lo cargan de un sentido que no está explícito en el mismo. Y de nuevo se desprende otra característica prototípica de los textos del fluir de la consciencia, a saber, la fragmentación para cargar aún más de sentido. Veamos un ejemplo en el siguiente fragmento del poema “The Travelling Bear” de Amy Lowell [Aldington, 2009: 93]:

Grass-blades push up between the cobblestones
And catch the sun on their flat sides
Shooting it back,
Gold and emerald,

Into the eyes of passers-by.

En esta primera estrofa del poema de Amy Lowell se ve claramente lo que denominamos una imagen fraccionada, es decir, ciertas palabras que de acuerdo con su simbología van creando un sentido y una atmósfera dentro del poema. El uso no solo de las palabras, sino también de una aliteración específica hace que haya un simbolismo que genera un sentido que no está explícito en el poema. Así, las palabras *blades*, *push*, *catch*, *sun*, *sides*, *shooting*, *eyes*, *passers*, además de la similitud de cierto carácter fónico que crea una aliteración dentro del poema, generan un simbolismo que crea una atmósfera dentro del poema —“cuchillas”, “empujar”, “coger”, “sol”, “costado”, “disparar/lanzar”— pues simbolizan una amenaza, no solo por su significado, sino también por su sonido. Al leerlas en inglés podemos escuchar el amenazante sonido de las cuchillas y de la luz del sol disparando sus rayos sobre el objetivo (*eyes/passers*). Juntando este grupo de palabras desciframos un sentido oculto que se va revelando como una imagen fraccionada. Es esta la clase de simbolismo al que debemos prestar aún más atención al realizar la traducción interna. En el caso de este poema, las imágenes fraccionadas se van dando a la par de otras imágenes que se pueden encontrar en el texto y que potencian aún más el sentido. Tal y como afirma Bousoño [1981], la poesía es siempre simbólica mientras exija interpretación y todo lenguaje simbólico presenta, entonces, características poéticas. Entraríamos en otro debate al plantear la pregunta de si todo texto literario exige una interpretación, o incluso si todo texto literario es interpretable, o si simplemente, en el caso de los textos poéticos, el carácter rítmico y de belleza del lenguaje podría prevalecer para su entendimiento. Sin duda, incluso aquel poema que muestre todas sus cartas de una manera transparente y clara está sujeto a una interpretación, de aquí que todo lenguaje poético pueda ser simbólico y necesite de la presencia de imágenes, ya sean formales o fragmentadas.

Mucho se ha hablado de la idea común que se tiene sobre la imposibilidad de la traducción poética, o en críticos más optimistas de la imposibilidad no de traducir, sino de obtener un texto de la misma calidad del original. El filósofo alemán Johannes Pfeiffer [1951: 41] dice que “la prueba infalible para distinguir la poesía de la no poesía es la imposibilidad de traducir la poesía”. Podríamos estar de acuerdo si sustituyéramos “la poesía” por “la imagen” y “la imposibilidad” por “la dificultad”, de modo que la prueba infalible para distinguir la imagen de la no imagen sería la dificultad de traducir la imagen. Incluso agregaría, antes que nada, la dificultad de ubicar e interpretar la imagen. En todo caso y en pocas palabras, es absurdo hablar de imposibilidad. Primero

porque desde el principio de la historia de la traducción se ha traducido poesía y se sigue haciendo, y segundo porque la traducción poética no es más que otra forma de creación literaria. La dificultad es la siguiente: igual que es difícil escribir buena poesía y crear una buena imagen, también es difícil traducir creando un buen poema y recrear una buena imagen. Y otro tanto podríamos decir de una buena novela, o una buena obra teatral. Cuando hablamos de traducción literaria hablamos de recreación: el resultado final debe ser otro texto que tenga su propio valor artístico, es decir, que valga por sí mismo.

Crear una buena imagen poética no es fácil, por lo tanto, traducirla tampoco; cuando se habla de una dificultad mayor a la hora de traducir poesía podría aceptarse que, si de verdad existe esa dificultad, se debe no a que la poesía tenga recursos distintos y propios, sino a que estos recursos son mucho más recurrentes en textos poéticos que en cualquier otro texto. De no ser por esta recurrencia de recursos, la traducción poética vendría a tener la misma dificultad que cualquier otro texto en prosa. Por eso también se habla de una mayor complejidad de la traducción de textos en los que abunda el recurso del fluir de la consciencia, como *Ulysses*, o *The Waves*.

3.3 La Traducción externa:

En este tercer nivel de traducción nos ocupamos del traslado de un texto literario de una lengua a otra. Siguiendo con la idea de Boden y las formas de creatividad, la traducción externa estaría relacionada, entonces, con la creatividad transformadora. Como la define Boden [2010: 5], cuando hablamos de creatividad es necesario hablar de espacios conceptuales estructurados, como ya se dijo anteriormente, y la importancia de estos espacios conceptuales estructurados yace en la relación entre la forma y el contenido y en el hecho de que hablar de un texto literario es precisamente eso, un espacio conceptual estructurado. Al hablar de la creatividad transformadora Boden dice [2015: 6]:

The deepest cases of creativity involve someone's thinking something which, with respect to the conceptual spaces in their minds, they couldn't have thought before. The supposedly impossible idea can come about only if the creator changes the preexisting style in some way. It must be tweaked, or even radically transformed, so that thoughts are now possible which previously (within the untransformed space) were literally inconceivable.

De nuevo volvemos a la idea de la imposibilidad, y vemos cómo Boden la resuelve hablando del estilo y de los cambios necesarios que deban hacerse en ese estilo para

resolver la supuesta imposibilidad de la traducción. Porque cuando se habla de imposibilidad, como ya dijimos al hablar de la imagen, comúnmente se hace referencia a la imposibilidad de traducir poesía no por el sentido sino por su forma, cuando en realidad la dificultad yace en la traducción (interna) del sentido o los sentidos del texto literario. Mucho se ha hecho énfasis en la fidelidad de la traducción que se sustenta en tres elementos: en el sentido del texto original, en la lengua de llegada y en el receptor. En toda traducción, como en toda creación, es inevitable en algunas ocasiones concretas tener que sacrificar algún aspecto del texto literario, sin embargo, ese sacrificio debe siempre hacerse en los aspectos formales y estructurales del texto y no en el sentido. Estilo, como se definió en el apartado anterior, es estructura y forma, es la manera en la que se *muestra* el texto, es decir, los métodos utilizados para su creación. Los estilos, como vimos al tratar el punto de vista, pueden ser específicos de algunos idiomas, especialmente en poesía, siendo los mejores ejemplos el romance de la lengua española, el haiku japonés, o el pentámetro yámbico del inglés. Ahora, esto no quiere decir que sea imposible traducir este tipo de textos poéticos a otros idiomas, o incluso que sea imposible escribirlos en otros idiomas. Solo quiere decir que va a ser necesario hacer ciertos cambios estilísticos que logren la fidelidad a la lengua de llegada pero que mantengan el sentido del original. El ejemplo perfecto sería el haiku japonés, un ejemplo que además se identifica con nuestro trabajo porque consiste precisamente en la creación de una imagen poética. Hablar de la imposibilidad de la traducción externa del haiku, o de la creación (traducción combinada) de un haiku, sería también hablar de la imposibilidad de la lectura de un haiku (traducción interna) y entonces allí ya no estaríamos hablando de un espacio conceptual estructurado, es decir, de un texto literario. Y, sin embargo, al hablar de un haiku todos sabemos a qué nos referimos.

Cabe destacar, además, que esa reflexión de Boden habla de una “transformación del pensamiento”, donde comienza todo proceso de traducción, en ese primer nivel; es ahí donde se piensa en la imposibilidad cuando debemos utilizar la transformación, o mejor dicho, yéndonos al término inglés, a la translación de esa idea (sentido). La imposibilidad de la traducción yace en la mera lógica de que algo no se puede decir de igual *forma* en otro idioma, lo que nos lleva a pensar que tampoco puede ser *pensado* ni *comprendido* e *interpretado* en otro idioma. Sin embargo, esta reflexión carece de sentido, ya que habla de la imposibilidad de la traducción interna, que al ser posible en el idioma de llegada es por ende posible en otro idioma. Siguiendo la idea de Wittgenstein [1961: 13] de que la forma es la posibilidad de estructura, en la traducción

externa se hace aún más clara esa posibilidad de estructura en otra lengua. De nuevo el problema recae en la traducción interna, no solo por parte de los traductores, sino también de críticos y lectores que afirman que, por ejemplo, un haiku es un haiku por su forma y no por su contenido. Y con esto debemos remitirnos a otra idea de Wittgenstein [1961: 3] aplicada a la traducción, y es que todo lo que puede ser pensado (leído) puede ser traducido; algunas cosas tendrán una mayor complejidad para su pensamiento, como bien puede serlo la poesía, o mejor cualquier texto en el que prevalezca el recurso del fluir de la consciencia, en el que además lidiamos con una mayor carga de sentido en el pensamiento, pero, con mayor razón aún, estos textos no solo pueden ser traducidos, sino que deben serlo y además son los textos más traducibles. Los límites del pensamiento, como dice Wittgenstein [1961: 3], son los límites del lenguaje, y los límites del lenguaje son los límites del mundo, o mejor dicho, de la traducción. Solo aquello que carece de sentido no puede ser traducido, en ningún nivel, y por ende no puede existir. Pero aquello que *parece* no tener sentido, como gran parte de la literatura del fluir de la consciencia, es lo que paradójicamente más carga de sentido tiene, porque en el uso del recurso del fluir de la consciencia, y por ende en la literatura, nada es accidental, incluso aquello que lo parece. La libre asociación utilizada en el fluir de la consciencia, en especial en aquellos textos en donde prevalece aún más el monólogo interior, como *Ulysses* o *The Waves*, o como en el monólogo de Lucky, el personaje de *Waiting for Godot* de Beckett, que veremos más adelante, todo lo que parece irracional o de libre asociación en realidad está regido aún más por una carga de sentido deliberada; en realidad esa “libre asociación” de los personajes no es libre, sino más bien dictatorial. Esto no quiere decir que no pueda existir la posibilidad de un sentido irracional e irrazonable, es decir, un espacio estructurado fallido, pero es que incluso en estos casos se puede traducir ese fallo en la creación del sentido, porque incluso en esos casos hay una carga de sentido. El ejemplo más claro son las imágenes fallidas, de las cuales hablaremos más adelante, aquellas que son irracionales e irrazonables. Muchas, e incluso se podría decir que las imágenes que más carga de sentido tienen, vienen a ser irracionales, siempre son razonables, es decir, la carga de sentido si aún más compleja logra lo que la imagen propone. Aquellas fallidas además de ser irracionales terminan siendo irrazonables, es decir, terminan siendo imágenes superfluas cuyo fallo también debe ser detectado en la traducción interna, y ese fallo inevitablemente debe permanecer durante la traducción combinada y la traducción externa. Estas imágenes fallidas pueden ser traducidas no porque no tengan sentido, sino porque fallan en la

construcción del mismo, su carga de sentido es confusa y menos que aquellas que están bien logradas. Fallan en ese choque necesario para crear una imagen, y por ende se quedan “sin luz”, en una oscuridad superflua que puede y debe ser trasladada al idioma de llegada.

Si echamos un vistazo a los *Cantos* de Ezra Pound, considerada la obra poética equivalente a lo que es *Ulysses* para la narrativa, podemos ver un ejemplo perfecto de la representación de los tres niveles de la traducción. Veamos el Canto I [1993]:

And then went down to the ship,
Set keel to breakers, forth on the godly sea, and
We set up mast and sail on that swart ship,
Bore sheep aboard her, and our bodies also
Heavy with weeping, and winds from sternward
Bore us out onward with bellying canvas,
Circe's this craft, the trim-coifed goddess.
Then sat we amidships, wind jamming the tiller,
Thus with stretched sail, we went over sea till day's end.
Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean,
Came we then to the bounds of deepest water,
To the Kimmerian lands, and peopled cities
Covered with close-webbed mist, unpierced ever
With glitter of sun-rays
Nor with stars stretched, nor looking back from heaven
Swartest night stretched over wretched men there.
The ocean flowing backward, came we then to the place
Aforesaid by Circe.
Here did they rites, Perimedes and Eurylochus,
And drawing sword from my hip
I dug the ell-square pitkin;
Poured we libations unto each the dead,
First mead and then sweet wine, water mixed with white flour.
Then prayed I many a prayer to the sickly death's-heads;
As set in Ithaca, sterile bulls of the best
For sacrifice, heaping the pyre with goods,
A sheep to Tiresias only, black and a bell-sheep.
Dark blood flowed in the fosse,
Souls out of Erebus, cadaverous dead, of brides
Of youths and of the old who had borne much;
Souls stained with recent tears, girls tender,
Men many, mauled with bronze lance heads,
Battle spoil, bearing yet dreory arms,
These many crowded about me; with shouting,
Pallor upon me, cried to my men for more beasts;
Slaughtered the herds, sheep slain of bronze;
Poured ointment, cried to the gods,
To Pluto the strong, and praised Proserpine;
Unsheathed the narrow sword,
I sat to keep off the impetuous impotent dead,
Till I should hear Tiresias.

But first Elpenor came, our friend Elpenor,
Unburied, cast on the wide earth,
Limbs that we left in the house of Circe,
Unwept, unwrapped in sepulchre, since toils urged other.
Pitiful spirit. And I cried in hurried speech:
“Elpenor, how art thou come to this dark coast?”

“Cam’st thou afoot, outstripping seamen?”

And he in heavy speech:

“Ill fate and abundant wine. I slept in Circe’s ingle.
“Going down the long ladder unguarded,
“I fell against the buttress,
“Shattered the nape-nerve, the soul sought Avernus.
“But thou, O King, I bid remember me, unwept, unburied,
“Heap up mine arms, be tomb by sea-board, and inscribed:
“*A man of no fortune, and with a name to come.*
“And set my oar up, that I swung mid fellows.”

And Anticlea came, whom I beat off, and then Tiresias Theban,
Holding his golden wand, knew me, and spoke first:

“A second time? why? man of ill star,
“Facing the sunless dead and this joyless region?
“Stand from the fosse, leave me my bloody bever
“For soothsay.”

And I stepped back,

And he strong with the blood, said then: “Odysseus
“Shalt return through spiteful Neptune, over dark seas,
“Lose all companions.” And then Anticlea came.
Lie quiet Divus. I mean, that is Andreas Divus,
In officina Wecheli, 1538, out of Homer.
And he sailed, by Sirens and thence outward and away
And unto Circe.

Venerandam,

In the Cretan’s phrase, with the golden crown, Aphrodite,
Cypri munimenta sortita est, mirthful, orichalchi, with golden
Girdles and breast bands, thou with dark eyelids
Bearing the golden bough of Argicida. So that:

En este Canto I Pound hace un perfecto uso de los tres niveles de traducción, primero con una clara traducción interna de Homero y Dante, creando un nuevo poema por medio de una traducción combinada, que además puede y debe ser trazada con gran claridad, para luego hacer una traducción externa, en gran parte del poema, del canto X de la *Odisea*. Pound comienza su Canto *in medias res*, tal y como hace Dante en el *Inferno*, él mismo desciende al infierno, a la tierra de los muertos para hablar con ellos, traduciendo de forma externa la escena en la que Odiseo llega a la isla de Circe. Pero es que además en este Canto no solo pueden verse los tres niveles de traducción, sino que también confirma la fluidez de los géneros al ofrecer un poema en el que lo narrativo y lo dramático también están presentes en gran abundancia. La forma, el estilo, de nuevo se dan la mano con el sentido para crear algo nuevo.

Lo mismo sucede si echamos un vistazo al Canto LXXXI, en el que Pound va aún más allá en la representación de estos tres niveles y se traduce a sí mismo dentro del mismo Canto introduciendo versos en español y traduciéndolos él mismo al inglés:

Zeus lies in Ceres' bosom
Taishan is attended of loves
 under Cythera, before sunrise
And he said: "Hay aquí mucho catolicismo—(sounded
 catolithismo
 y muy poco reliHion."
and he said: "Yo creo que los reyes desaparecen"
(Kings will, I think, disappear)
This was Padre José Elizondo
 in 1906 and in 1917
or about 1917
 and Dolores said: "Come pan, niño," eat bread, me lad
Sargent had painted her
 before he descended
(i.e. if he descended)

La fluidez de los idiomas también se hace clara en este canto de Pound y establece una pregunta clave: ¿Qué hacer como traductores ante este problema en el que se va de un idioma a otro de forma tan fluida? Pound trabaja directamente con la traducción interna, combinada y externa en un mismo canto y nos obliga como traductores a hacer lo mismo. Esa misma fluidez debe verse representada como en un espejo en el que fluyan el inglés y el español con un orden distinto, tal y como sucede en un reflejo:

and he said: "Yo creo que los reyes desaparecen". / (Kings will, I think, disappear)
Y él dijo: "Kings will, I think, disappear." / (Yo creo que los reyes desaparecen)

La forma y el contenido (el sentido) prevalecen y permanecen en su traducción externa, en un trabajo que en realidad ya estaba hecho, en gran parte, por el mismo autor que en este caso también funciona como traductor.

Pero si queremos establecer un ejemplo perfecto de esa relación autor/traductor y del uso de los tres niveles de traducción, al mismo tiempo que de la fluidez de los géneros (narrativa, poesía y teatro), tendríamos que ir a la obra más célebre del escritor irlandés Samuel Beckett, *En Attendant Godot* / *Waiting for Godot*, obra originalmente escrita por

Beckett en francés y traducida por él mismo al inglés, años más tarde. Su decisión de escribir en una segunda lengua no deja de ser curiosa y sin embargo no es indispensable conocerla a ciencia cierta. Beckett vivió muchos años en Francia y tomó el francés como la lengua en la que escribió gran parte de sus últimas obras. Lo que realmente importa es la naturaleza del trabajo auto-traductológico que llevó a cabo Beckett con muchas de sus obras, en especial con *Waiting for Godot*. La autotraducción, si bien no es nada común, resulta una actividad de análisis y de investigación indispensable para un trabajo traductológico. De ello hablaremos más detenidamente en los siguientes capítulos, pero vale la pena recalcar ahora la idea o, mejor dicho, plantear la pregunta sobre la libertad del autor/traductor de su propia obra comparada con la de un traductor de una obra ajena, como suele suceder normalmente. Claro está que los dos primeros niveles de traducción ya están no solo realizados, sino que el autor/traductor los conoce de primera mano, sabiendo incluso la intención de lo que se desarrolla en el texto, cosa que un traductor difícilmente podría saber más allá de la traducción interna del texto. Sin embargo, cuando nos ocupamos de la traducción externa, y en especial de un texto como *Waiting for Godot*, en el que, a pesar de ser un texto teatral, tiene, como es costumbre en los textos del *fluir* de la consciencia, claras referencias y usos de textos poéticos y narrativos, incluyendo el uso del monólogo interior directo en forma de soliloquio que ya analizaremos más adelante, las decisiones tomadas por el autor/traductor resultan más que interesantes para la actividad traductológica.

Lo curioso yace en las decisiones tomadas por Beckett como traductor y en esa libertad ya mencionada anteriormente a la hora de la traducción externa. Y vale la pena aclarar que, aunque Beckett sea el mismo autor de la obra, no quiere decir que sea el traductor ideal de la misma. ¿La crítica de la traducción cambia al saber que la obra fue autotraducida? No debería hacerlo, ya que sigue siendo una traducción. Y aunque algunos críticos prefieran llamarla una adaptación, esta falta de reconocimiento de la traducción o, mejor dicho, el miedo a llamarla por su nombre suele ser una forma de escapar de cualquier crítica traductológica o incluso de excusar ciertas decisiones que bien pueden ser consecuencia de una buena o mala traducción. Algo similar sucede con la traducción poética, en la que suele existir cierta costumbre de llamar “versiones” a las traducciones poéticas, como excusando un posible error o la posible libertad tomada para ciertas decisiones, como desconfiando del resultado y diciéndole al lector, si algo no te gusta, pues nos excusamos bajo el escudo de que esto no es una traducción, sino una “versión” del poema que estás leyendo.

En una lectura de la obra de Beckett se pueden observar varios ejemplos de estas decisiones por las que muchos críticos prefieren llamarla una adaptación en vez de una traducción, cuando sin embargo simplemente estaríamos hablando de decisiones en algunos casos con mucho sentido y en otros casos de errores de traducción. Claro está que obviar la jerarquía y el poder del que se autotraduce sería algo muy ingenuo, y sin duda algunas las decisiones que toma Beckett están respaldadas por argumentos creativos y de autoría.

En algunos casos funcionan de manera ejemplar para la traducción externa, como en este caso [Beckett 1982: 208-209]:

VLADIMIR
Tout de même, tu ne vas pas
me dire que ça [*geste*]
ressemble au Vaucluse! Il y a
quand même une grosse
différence.

VLADIMIR
All the same, you can't tell me that
this [*gesture*] bears any
resemblance to... [*He hesitates*]... to
the Mâcon country for example.
You can't deny there's a big
difference.

En una primera lectura puede parecer una decisión arbitraria e incluso innecesaria el cambio de la ubicación geográfica de la comparación que hace el personaje de Vladimir de Vaucluse a Mâcon, siendo el primero un departamento de Francia ubicado al sureste del país, mientras que Mâcon es una ciudad ubicada en el centro-este de Francia. ¿Y entonces por qué el cambio? La clave está, como ya se ha dicho anteriormente, no en la forma, no en el estilo, sino en el sentido que se aclarará más adelante. Siguiendo la idea de Platón en su diálogo *Crátilo*, en su traducción al español por J. L. Calvo [1983: 372], “el nombre es un cierto instrumento para enseñar y distinguir la esencia” y es eso lo que hace Beckett al cambiar los nombres de la zona francesa a la que se refiere Vladimir, enseñar y distinguir la esencia por lo que prosigue en su diálogo. Platón por medio de su dialéctica entre Hermógenes y Sócrates discute la exactitud y la naturaleza de los nombres, y por medio de Sócrates [Calvo 1983: 374] designa no a cualquier hombre a imponer los nombres, sino al legislador, pero no a cualquier legislador, sino al que conoce el oficio. De igual modo, en nuestro caso el legislador vendría a ser el traductor, pero no cualquier traductor, sino necesariamente aquel que conoce su oficio. Y en este caso en particular Beckett conoce su oficio como autor y como traductor, nominando de forma efectiva a Vaucluse en su texto en francés y a Mâcon en su texto en inglés, manteniendo una equivalencia geográfica general (la francesa), pero no la equivalencia

nominal y de ritmo y rima, y ahí está la clave que explica por qué la escena continúa así [Beckett 1982: 208-209]:

ESTRAGON Le Vaucluse! Qui
te parle du Vaucluse?
VLADIMIR Mais tu as bien
été dans le Vaucluse?
ESTRAGON Mais non, je n'ai
jamais été dans le Vaucluse!
J'ai coulé toute ma chaude-
pisse d'existence ici, je te dis!
Ici! Dans la Merdecluse!

ESTRAGON The Mâcon country?
The Mâcon country! Who's talking
to you about the Mâcon
VLADIMIR But you were there
yourself, in the Mâcon country.
ESTRAGON No I was never in the
Mâcon country! I've puked my
puke of a life away here, I tell you!
Here! In the Cackon country!

En el texto en francés Beckett utiliza el nombre Vaucluse para que a modo de juego verbal el personaje de Estragon afirme que él nunca ha estado allí, y que, de hecho, ha desperdiciado toda su vida en el lugar donde está, en la *Merdecluse*, haciendo un juego de palabras entre *merde* y *Vaucluse*. En el texto en inglés, en una decisión meramente traductológica, Beckett cambia la región francesa por Mâcon, para que en inglés le sea posible a Estragon hacer lo mismo con Cackon, manteniendo la equivalencia semántica e incluso el juego de palabras, pero esta vez con una región francesa distinta entre las palabras *Mâcon* y *caca*. El poder de nominar, como vemos en este caso, por parte del “legislador” en palabras de Platón, recae en el traductor, pero esta nominación no es arbitraria, sino que sigue un claro fin: el sentido. Y ahí está la clave de conocer el oficio, como afirma Platón en su diálogo a voz de Sócrates [Calvo 1983: 377]: “el artesano de los nombres no es cualquiera, sino solo aquel que se fija en el nombre que cada cosa tiene por naturaleza”. Es decir, en el sentido de ese nombre tal y como lo ejemplifica Beckett en esta autotraducción. Pero vale la pena hacerse una pregunta: ¿Es esta la única opción válida? Sin duda alguna no; de hecho, de haber otras traducciones al inglés lo más seguro es que encontraríamos soluciones distintas a las que el mismo Beckett tomó. Y el hecho de que no haya otra traducción aparte de la de Beckett nos hace también preguntarnos por la autoridad de la autotraducción, si nadie se atrevería a “mejorar” un texto literario ajeno, pues nadie duda ni se atreve a mejorar una traducción que ha sido hecha por el mismo autor del texto base. Las libertades y la jerarquía del autor-traductor son indudables por una simple razón: nadie conoce mejor la obra que él mismo. Es decir, nadie la puede entender (leer) y por ende componer mejor que el autor. Pero esto solo refuerza la idea de Platón de conocer el oficio, y nos lleva aún más allá en la idea de que nadie (además del autor del texto base) puede conocer la obra mejor que el traductor. O mejor dicho, el traductor debe conocerla mejor que nadie. La exactitud de las palabras y por ende de las equivalencias están a cargo no de cualquiera, sino del

traductor que conoce profundamente su oficio y el texto que traduce, y todo ello se reduce a los dos primeros niveles traductológicos, el nivel interno y el nivel combinado, que Beckett representa de forma ejemplar junto con el tercer nivel, la traducción externa, en este ejemplo. Por suerte sí tenemos traducciones hechas por un traductor externo de la obra de Beckett al español, en especial la de Ana María Moix, quien en esta misma escena decide mantener la zona del texto en francés y lo resuelve de esta manera [2006: 51]:

VLADIMIR: De todos modos, ¡no irás a decirme que esto (gesto) se parece al Vacluse! Hay una gran diferencia.

ESTRAGON: ¡El Vacluse! ¿Quién habla del Vacluse?

VLADIMIR: ¿Pero tú has estado en el Vacluse?

ESTRAGON: ¡No, nunca estuve en el Vacluse! ¡He pasado toda mi puta vida aquí, ya te lo he dicho! ¡Aquí! ¡En Mierdacluse!

La decisión de mantener *Vacluse* en español tiene sentido por la semejanza de la palabra “mierda” y la palabra “merde” entre el español y el francés por lo que no habría necesidad de buscar otra zona u otra decisión que fonéticamente se adecúe mejor al juego de palabras en español. La solución de mantener *Vacluse* tiene todo el sentido y es, sin duda, la solución más obvia. Sin embargo, lo que hace Beckett a continuación en su traducción al inglés no es totalmente obvio, de hecho lo hace en varias ocasiones, y sería un atrevimiento por parte de cualquier otro traductor, a saber, el hecho de obviar o simplemente eliminar líneas enteras, algunas veces de forma racional por motivos culturales que tienen sentido y otras al parecer sin motivo alguno más que la decisión autoral de prescindir de esa frase.

Veamos lo que hace Beckett en esa misma escena justo a continuación [1982: 208-209]:

VLADIMIR
 Pourtant nous avons été
 ensemble dans le Vacluse, j'en
 mettrais ma main au feu. Nous
 avons fait les vendanges, tiens,
chez un nommé Bonnelly, à
Roussillon.

VLADIMIR
 But we were there together, I could
 swear to it! Picking grapes for a
 man called ... (he snaps his
 fingers] ... can't think of the name
of the man, at a place called...
[snaps his fingers]... can't think of
the name of the place, do you not
remember?

En su autotraducción al inglés Beckett decide prescindir de los nombres Bonnelly y Roussillon, y recurre al olvido por parte del personaje de Vladimir, quien no recuerda

los nombres ni de la persona ni del lugar, una decisión que difícilmente veríamos en un traductor externo, pero que sin duda tiene sentido: prescindir de la pronunciación de más nombres en francés para su interpretación en inglés. De nuevo, es importante asignar el rol de legisladores en el sentido platónico a los traductores a la hora de la designación de los nombres, o en este caso de la solución traductológica que Beckett consigue. Una decisión que, además ser congruente con la situación y el personaje, es verosímil, aunque se acerca más a una decisión autoral que a una decisión traductológica. Y entonces ¿Dónde trazamos los límites de la libertad traductológica? La respuesta, sin duda, debe ser en los límites que ofrezca el sentido de lo que se traduce; si la solución sobrepasa esos límites y otorga un sentido diferente, o un nuevo sentido, estaríamos sobrepasando los límites, y ahí está la importancia de reconocer los límites, tanto en la traducción interna como en la traducción combinada. En este caso, siendo sin duda alguna una decisión interesante y atrevida, podríamos decir que está al límite de la frontera semántica de la escena. Sin embargo, la siguiente respuesta del personaje de Estragón nos ayuda a mantenernos el texto en sus límites semánticos [1982: 208-209]:

ESTRAGON
[plus calme] C'est possible. Je
n'ai rien remarqué.

ESTRAGON
[a little calmer] It's possible. I didn't
notice anything.

El olvido, como podemos ver, forma parte de la escena y es algo característico del aspecto absurdo de la obra. Los nombres *Bonnelly* y *Rousillon* no son realmente importantes en el texto en francés ya que no se vuelven a nombrar ni tienen un significado que cambie u otorgue sentido a la escena. De hecho, es precisamente su olvido lo que importa. Un olvido que el Beckett traductor decide mostrar directamente en Vladimir y no solo en Estragon.

Moix en su traducción al español decide mantener los nombres guiándose claramente por el texto en francés [2006: 51]:

VLADIMIR: Sin embargo, hemos estado juntos en el Vaucluse, pondría la mano en el fuego. Hicimos la vendimia, sí señor, en casa de un tal Bonelly, en el Rosellón.

Se trata de una decisión perfectamente válida teniendo en cuenta la previa decisión de seguir con Vaucluse y ahora con los nombres, y utiliza de forma correcta la grafía española de la región de Rosellón, siendo fiel también al idioma que traduce. Pero es que precisamente ahí están las fronteras de la traducción, una al inicio del sentido y la

fidelidad de los nombres y la otra, la de Beckett, quizás ya al límite del campo semántico de la escena. Sin embargo, hay otras decisiones en la autotraducción de Beckett que, como se dijo anteriormente, parecen ser meramente autorales: prescindir de ciertos diálogos por cuestiones estilísticas y de composición, libertades que un traductor no tomaría ni debería tomar y que la autotraducción otorga.

Así como la obra de Beckett es un ejemplo claro de los tres niveles de traducción dentro de la misma obra, el teatro es también un ejemplo claro del uso del *fluir* de la consciencia por cuanto podemos encontrar todas las técnicas del recurso no solo en un lenguaje dramático, sino también poético y narrativo. Precisamente en *En Attendant Godot* Beckett no solo hace uso del *fluir* de la consciencia en los soliloquios, sino que además utiliza lenguaje fragmentado y continuo en los diálogos de los dos personajes principales, Vladimir y Estragon, como si estuviésemos *leyendo* una sola mente y no dos. Pero es que además dentro de la obra hay lenguaje poético, con un uso frecuente de la imagen, y un lenguaje narrativo a través de las acotaciones teatrales, que funcionan como un andamio de la obra no solo para los intérpretes, sino también para el lector, ya que marcan el ritmo, la intención y la forma en que el texto debe ser leído e interpretado. Además de esto, si nos centramos en el recurso del *fluir* de la consciencia y sus técnicas, además de los ya mencionados soliloquios e imágenes utilizadas por Beckett, en la obra también es claro el uso del montaje, el simbolismo, la descripción omnisciente y el monólogo interior, tanto directo como indirecto. Y si bien no hay un narrador explícito al ser un texto dramático, a través de las acotaciones sí se puede ver la presencia de un narrador externo a la obra. Pero es que además dentro de la obra, bajo clara influencia de Joyce, Beckett hace uso del monólogo interior directo a través del personaje Lucky, quien bajo órdenes de otro personaje (Pozzo), comienza a “pensar” en voz alta, pero no a través de un soliloquio, sino a través de un claro uso del monólogo de la intimidad, de los niveles de *prelenguaje*, es decir, del monólogo interior directo, en el que Lucky en más de tres páginas expresa su monólogo sin ningún signo de puntuación y ninguna pausa, un monólogo muy abstracto, poético y difícil de descifrar, que evoca claramente al monólogo de Molly Bloom en el último capítulo de *Ulysses* de Joyce. Veamos un fragmento de este monólogo, que también será analizado más adelante, para dejar en claro el uso del monólogo interior directo dentro de una obra teatral [1982:141]:

[...] in the plains in the mountains by the seas by the rivers running water running fire the air is the same and then the earth namely the air and then the earth in the great cold the great dark the air and the earth abode of stones in the great cold alas alas in the year

of their Lord six hundred and something the air the earth the sea the earth abode of stones in the great deeps the great cold on sea on land and in the air I resume for reasons unknown in spite of the tennis the facts are there but time will tell I resume alas alas on on in short in fine on on abode of stones who can doubt it I resume but not so fast I resume the skull fading fading fading and concurrently simultaneously what is more for reasons unknown in spite of the tennis on on the beard the flames the tears the stones so blue so calm alas alas on on the skull the skull the skull the skull [...].

Las repeticiones, el uso fragmentado de la lengua, el lenguaje poético y ese aparente uso de la libre asociación buscan asemejar lo que es precisamente el objetivo del monólogo interior: una representación de la psiquis del personaje de la forma más natural posible en la que se producen los pensamientos.

Esta representación de los pensamientos por parte de Beckett en su obra más célebre demuestra la clara asociación existente entre la traducción literaria y el proceso traductológico propuesto en este trabajo a partir de los tres niveles ya expuestos. Y también nos permite observar cómo el teatro, en cuanto gran expositor de las técnicas del fluir de la consciencia, y también como gran intérprete de la fluidez de los géneros literarios, representa al traductor como otro “actor” más, en el sentido de la acción y la actividad traductológica como actividad creativa, interpretativa y lingüística, no del texto al escenario, sino entre los escenarios de un idioma a otro.

3.3.1 Las neuronas espejo: imitación y mimesis en la traducción

El fluir de la consciencia no es más que una imitación de la forma en que pensamos. La traducción externa vendría a ser también una imitación de la forma en que creamos y recreamos un texto literario en otro idioma. El capítulo XV de *Ulysses*, precisamente inspirado en el Canto X de la *Odisea* (Circe), además de la clara referencia, y traducción combinada de la obra de Homero, comienza de esta manera:

The Mabbot street entrance of nighttown, before which stretches an uncobbled tram siding set with skeleton tracks, red and green will-o'-the-wisps and danger signals. Rows of flimsy houses with gaping doors. Rare lamps with faint rainbow fans. Round Rabaïotti's halted ice gondola stunted men and women squabble. They grab wafers between which are wedged lumps of coat and copper snow. Sucking, they scatter slowly. Children. The stancomb of the gondola, highreared, forges on through the murk, white and blue under a lighthouse. Whistles call and answer.

THE CALLS: Wait, my love, and I'll be with you.

THE ANSWERS: Round behind the stable.

(A deafmute idiot with goggle eyes, his shapeless mouth dribbling, jerks past, shaken in Saint Vitus' dance. A chain of children's hands imprisons him.)

THE CHILDREN: Kithogue! Salute.

THE IDIOT: *(Lifts a palsied left arm and gurgles)* Grhahute!

THE CHILDREN: Where's the great light?

THE IDIOT: *(Gobbing)* Ghaghahest.

Con una clara estructura teatral clásica, con acotaciones que presentan los personajes y el escenario, Joyce compone todo el capítulo de esta forma, a través de diálogos de un carácter onírico que representan una obra de la consciencia. Irónicamente, hasta ese momento, Joyce ha representado la mente de los personajes mayoritariamente a través del uso del monólogo interior tanto directo como indirecto, y a través de algunos soliloquios que se dan, casi siempre, mientras los personajes caminan en soledad. Aquí, al tratarse de una parte en la que se representa la estructura y el lenguaje dramático, no se hace en forma de soliloquios, sino a través de diálogos y personajes en situaciones oníricas, incluso en forma de alucinaciones que nos muestran la consciencia de los personajes, siguiendo la idea de Lubbock, mostrando y no contando, una de las ideas que suelen asociarse con la diferencia entre narrativa y teatro, pero que como ya hemos visto no es una diferencia como tal, sino que permanece de forma constante y necesaria en el teatro, pero que también suele presentarse a través de las técnicas que ya hemos mencionado del recurso del *fluir* de la consciencia en textos narrativos y poéticos.

De hecho, como el mismo Lubbock afirma [2022: 135]

For whereas drama depends not at all upon the author's "word of honour", and deals entirely with immediate facts, the most undramatic piece of fiction can hardly for long be consistent in its own line, but must seek the support of scenic presentation. Has anyone tried to write a novel in which there should be no dialogue, no immediate scene, nothing at all but a diffused and a purely subjective impression?

Irónicamente, las novelas en las que parece no haber diálogo o aquellas que utilizan el *fluir* de la consciencia de forma constante durante toda la obra y que parecieran ser "solamente" impresiones subjetivas, como *The Waves* o *As I Lay Dying*, o el célebre último capítulo de *Ulysses* (Penelope) en el que se desarrolla un monólogo interior directo de Molly Bloom sin casi marcas ortotipográficas, son obras en las que se muestra la mente de los personajes, bien sea a través de soliloquios narrativos (como en *The Waves*), o a través de monólogos interiores que lo que hacen es acercarlas más a un lenguaje teatral y dramático. Pero esto no queda ahí, porque para reforzar aún más la idea de la fluidez de los géneros, son estos textos los que además incurren continuamente en un lenguaje poético más cargado y pleno de imágenes.

Volvamos al capítulo de *Ulysses* (Circe) y señalemos que además Joyce, haciendo uso de la traducción combinada, acota los textos de forma detallada y minuciosa con una constante referencia a cómo lo hacía George Bernard Shaw. Veamos el inicio del Acto I de *Pygmalion* [2003: 12]:

ACT I

Covent Garden at 11.15 p.m. Torrents of heavy summer rain. Cab whistles blowing frantically in all directions. Pedestrians running for shelter into the market and under the portico of St. Paul's Church, where there are already several people, among them a lady and her daughter in evening dress. They are all peering out gloomily at the rain, except one man with his back turned to the rest, who seems wholly preoccupied with a notebook in which he is writing busily.

The church clock strikes the first quarter.

THE DAUGHTER [in the space between the central pillars, close to the one on her left] I'm getting chilled to the bone. What can Freddy be doing all this time? He's been gone twenty minutes.

THE MOTHER [on her daughter's right] Not so long. But he ought to have got us a cab by this.

Pero si esto sucede en lo relativo a la parte estilística y la estructura de la escena con sus acotaciones, en lo relativo a la parte de contenido Joyce claramente hace referencia a Shakespeare, específicamente a su comedia *A Midsummer Night's Dream* [2016: 83]:

Come, tears, confound, Out, sword, and wound

The pap of Pyramus:

Ay, that left pap

Where heart doth hop.

[Stabs himself.]

Thus die I, thus, thus, thus.

Now am I dead,

Now am I fled,

My soul is in the sky.

De hecho, Joyce llega a nombrar a Shakespeare de una forma bastante peculiar que remite de nuevo a otra lectura anterior también muy presente en la obra de Joyce, y no solo lo hace nombrar, sino que lo hace participar [2011: 671]:

LYNCH: (*Points*) The mirror up Hu hu bu hu hu hu. to nature. (*He laughs*) (*Stephen and Bloom gaze in the mirror. The face of William Shakespeare, beardless, appears there, rigid in facial paralysis, crowned by the reflection of the reindeer antlered hatrack in the hall.*)

SHAKESPEARE: (*In dignified ventriloquy*) 'Tis the loud laugh bespeaks the vacant mind. (*To Bloom*) Thou thoughtest as how thou wastest invisible. Gaze. (*He crows with a black capon's laugh*) Iagogo! How my fellow chokit his Thursdaymomun. Iagogogo!

Shakespeare aparece en la obra de Joyce, como lo hace Virgilio en la *Commedia* de Dante, de forma admirada, pero al mismo tiempo de igual a igual. De hecho, como Dante se incluye entre los *poetas mayores*, Joyce compara los reflejos de Bloom y

Stephen en el espejo con el de Shakespeare, añadiendo de nuevo otro aspecto onírico a la escena y haciendo participar a Shakespeare con un diálogo en la obra. Claramente, la forma en la que Joyce hace hablar a Shakespeare es una muestra de la traducción combinada en la que se trae el estilo del gran dramaturgo a las palabras y el estilo del propio Joyce.

Antes, a través de un diálogo de Bloom, Joyce representa lo dicho sobre la fluidez de los géneros diciendo [2011: 659]:

BLOOM: I was precocious. Youth. The fauns. I sacrificed to the god of the forest. The flowers that bloom in the spring. It was pairing time. Capillary attraction is natural phenomenon. Lotty Clarke, flaxenhaired, I saw at her night toilette through illclosed curtains, with poor papa's operaglasses. The wanton ate grass wildly. She rolled downhill at Rialto Bridge to tempt me with her flow of animal spirits. She climbed their crooked tree and I... A saint couldn't resist it. The demon possessed me. Besides, who saw?

Es la forma teatral de introducir el diálogo de Bloom junto al lenguaje poético a través de imágenes en forma de versos con lenguaje fragmentado: “*I was precocious/ Youth/ The Fauns/ I sacrificed to the god of the forest/ The flowers that bloom in the Spring*”. Y al mismo tiempo, los recursos narrativos: “*She rolled downhill at Rialto Bridge to tempt me with her flow of animal spirits. She climbed their crooked tree and I... A saint couldn't resist it. The demon possessed me*”. Es una prueba de cómo terminan confluyendo en una misma corriente, en un mismo fluir, todos los géneros en tan solo el diálogo de un personaje. Además de esto, las referencias que utiliza Joyce por boca de Bloom están muy claras junto con las imágenes, el campo semántico y el ritmo con el que se desarrolla, sacando a la superficie la traducción combinada de *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare [2016: 8]:

HERMIA O spite! too old to be engaged to young.
LYSANDER Or merit stood upon the choice of friends
HERMIA O hell! to choose love by another's eyes.
LYSANDER Or if there were a sympathy in choice,
War, death, or sickness did lay siege to it,
Making it momentany as a sound,
Swift as a shadow, short as any dream,
Brief as the lightning in the collied night,
That, in a spleen, unfolds both heaven and earth,
And ere a man hath power to say "
"Behold!" The jaws of darkness do devour it up:
So quick bright things come to confusion.

Aquí también podemos ver claramente cómo confluyen los géneros literarios, de hecho, en toda la obra *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare podemos ver constantemente la presencia de prosa, poesía y, obviamente, teatro. Volviendo al fragmento de *Ulysses* en el que Bloom y Stephen se ven en el espejo para encontrar el rostro de Shakespeare, se puede ver cómo el uso del espejo se da para representar a ambos personajes, no por el genio que ambos puedan representar como artistas, comparándose con Shakespeare, sino sintiéndose identificados con él, por medio de la lectura de la obra de Shakespeare y también por aspectos biográficos a los que se hace mención en ese capítulo sobre la vida de Shakespeare y que conectan la vida de ambos, tanto Bloom como Stephen. El uso del espejo para la aparición de Shakespeare y poder profundizar en los personajes nos refiere necesariamente a la traducción en todos los niveles. El hecho de que el capítulo XV de *Ulysses* (Circe) haga clara referencia no solo al Canto X de la *Odisea*, sino también a Shakespeare, no es casualidad, sino una muestra explícita de que Joyce está componiendo, creando y traduciendo su obra a partir de otras. Joyce ve la creación artística, y lo explicita a través del personaje de Stephen Dedalus, como un espejo de otras obras, pero no un simple espejo cuyo reflejo es una imitación, sino un espejo cuyo reflejo va cambiando al traer siempre algún nuevo elemento, extendiendo la imagen que se ve reflejada en él. Al mismo tiempo cree en la invisibilidad como característica de la creación ideal, razón por la que en el reflejo no están ellos, sino Shakespeare, y de ahí que el capítulo sea la representación de una obra de teatro y no haya presencia alguna del narrador. El mismo Stephen Dedalus en el primer capítulo de *Ulysses* lo declara [1922: 10] “*I am the boy that can enjoy invisibility*”. Y Shakespeare lo repite en este capítulo [1922: 671]: “*Thou thoughtest as how thou wast invisible*”. Y aunque parezca que el elemento del espejo y la invisibilidad sean opuestos, en realidad están estrechamente relacionados, especialmente cuando hablamos de traducción. El espejo es el reflejo del texto y del sentido, y la invisibilidad es la representación del traductor, invisible pero creador, como agente de traducción (relator) y como *translación* en el resultado (no-relator). Jorge Volpi, en su libro *Leer la Mente: El cerebro y el arte de la ficción*, habla sobre el descubrimiento de las neuronas espejo y su importancia en la literatura, especialmente en la lectura [2011: 121]:

Gracias al descubrimiento de las neuronas espejo, se ha corroborado una intuición ancestral: leer una novela es como habitar el mundo. Cuando me introduzco con Guerra y paz en la Rusia de Alejandro I o con En busca del tiempo perdido en la Francia de principios del siglo xx, mi cerebro se comporta igual que cuando recorro las calles de mi barrio o paseo por el Zócalo o de la ciudad de México. En cierto nivel, el cerebro

sabe distinguir la realidad de la ficción; pero, mientras me mantengo allí, en la Rusia de Tolstói o el París de Proust -mientras leo-, mis neuronas espejo se activan con una intensidad semejante la que experimentan frente a un escenario auténtico.

Las neuronas espejo hacen que nos sintamos identificados con lo que sucede y con los personajes del texto. Sin embargo, una lectura profesional, una lectura traductológica debe ir más allá de la identificación. La función de las neuronas espejo mencionada por Volpi debe ir más allá de la simple identificación, para recrear de la forma más cercana y equivalente posible el sentido del texto base. Las neuronas espejo vendrían a ser una explicación simplificada de los resultados del estudio ya citado publicado en la revista *Neuroimage* [2006] coordinado por Julio González sobre la relación abstracta entre la información lingüística y olfativa, a través de la lectura de ciertas palabras relacionadas con olores fuertes, para demostrar cómo las palabras *olfativas* activan la corteza primaria olfativa, incluyendo la corteza piriforme y la amígdala, pero yendo más allá de aspectos olfativos hasta los demás aspectos sensitivos, y también semánticos y estéticos. La identificación, si bien es importante para descubrir ese primer nivel de sensaciones de una obra literaria, no es suficiente para su traducción externa, y por eso la importancia de las re-lecturas y del buen desarrollo de la traducción interna. Si bien las neuronas espejo han sido confirmadas en estudios realizados en primates por medio de experimentos sencillos de imitación, en humanos el funcionamiento de estas neuronas es mucho más complejo, al ser aún más difícil su localización en el cerebro. En un estudio realizado por Agnew ZK, Bhakoo KK, y Puri BK, titulado “The human mirror system: a motor resonance theory of mind-reading” [2007] se confirma la presencia de las neuronas espejo en humanos que se activan durante la ejecución y la observación de acciones y actividades con un fin específico, como por ejemplo la traducción de un texto literario. No es disparatado asumir que estas neuronas espejo, tal y como afirma Volpi, cobran más importancia durante la lectura de un texto, especialmente durante una lectura traductológica, así como también en una lectura teatral por parte de un actor. El reflejo cobra más importancia y, como en el caso de un actor al representar una obra de teatro, el traductor debe representar el texto base en un nuevo idioma. El escenario del traductor, a diferencia del actor, no es un teatro, sino otra lengua.

El recurso del fluir de la consciencia viene a ser también un ejemplo perfecto del funcionamiento de las neuronas espejo, porque nos enfrentamos a la mente de los personajes y a su representación a través de sus diferentes técnicas. Tal y como añade Volpi en su libro *Leer la mente* [2011: 48], el fluir de la consciencia “luce tan apabullante, tan incontrolable, tan espontáneo, que cuesta trabajo creer que seamos sus

creadores, acaso porque su verdadero artífice es nuestro cerebro”. Sin embargo, no hay que olvidar que el recurso sigue siendo un artificio, creado deliberadamente por un autor para recrear la mente de uno o varios personajes.

Podría decirse que es en el teatro donde por primera vez se llegó a usar el fluir de la consciencia como recurso, y el propio Aristóteles, al hablar de la tragedia en su *Poética*, habla del pensamiento como parte esencial de la tragedia. Es allí precisamente, en la tragedia clásica griega, donde el pensamiento cobra un mayor protagonismo, y es en la tragedia de Shakespeare dos mil años más tarde donde se pueden encontrar también ejemplos claros del fluir de la consciencia y sus técnicas, que, si bien no se conocían aun de esa forma, pues no sería sino quinientos años más tarde cuando se comience a hablar de fluir de la consciencia, ya formaban parte esencial de la creación artística literaria. Veamos un ejemplo de *Hamlet* [Braunmuller, 2016: 21] en uno de los célebres soliloquios del príncipe Hamlet: “*Exeunt (all but Hamlet)— My father's spirit — in arms? All is not well. I doubt some foul play. Would the night were come! Till then sit still, my soul. Foul deeds will rise Though all the earth o'erwhelm them to men's eyes. —Exit.*” Como podemos ver, estilísticamente no difiere mucho de cualquier texto moderno característico del fluir de la consciencia de principios de siglo XX. De hecho, en este corto soliloquio de Hamlet podemos observar ese carácter fragmentario típico de obras como *Ulysses* y *Mrs Dalloway*, o de obras modernas como *Waiting for Godot* de Beckett. También podemos ver una carga mayor del lenguaje poético, el ritmo y al mismo tiempo la esencia verbal típica del teatro. Narrativa, poesía y teatro en una sola muestra de tres líneas utilizando una sola técnica del fluir de la consciencia como el soliloquio, pero, si observamos con más detenimiento, Shakespeare lo representa en forma de monólogo interior directo, sin tanta consciencia y más espontáneo; pero es que no podemos pasar por alto además las imágenes poéticas utilizadas, “*Foul deeds will rise Though all the earth o'erwhelm them to men's eyes*”, que añaden otra técnica más perteneciente al fluir de la consciencia, al igual que el simbolismo utilizado en la presencia del espíritu del padre. A través de los soliloquios, especialmente del personaje de Hamlet, Shakespeare nos hace creer que tenemos un acceso directo a la mente del personaje que nos permite lograr una mayor identificación con él, pero al mismo tiempo, como espectadores o lectores, nos hace creer que tenemos acceso a información privilegiada que el resto de personajes de la obra no puede tener. Sin embargo, el uso del fluir de la consciencia en Hamlet va más allá, porque Shakespeare lo utiliza como una forma de insertar esos pensamientos y esas ideas en nuestra mente, como lectores y espectadores; utiliza la técnica para influir directamente en nuestras mentes. Recordemos que, a la postre, el recurso no es más que un artificio, una imitación de la mente de los personajes, y lo que presenciamos al leer u oír el soliloquio de Hamlet no

es más que una recreación del funcionamiento de la mente del personaje, un efecto que juega con mayor fuerza en nuestras mentes, gracias a las neuronas espejo.

Por eso es necesario establecer la diferencia entre mimetismo, imitación y mimesis. Tal y como lo define Donald Merlin en su libro *Origins of the Modern Mind* [1991: 169], el mimetismo vendría a ser literal, un duplicado tan exacto como sea posible de algo. El autor da el ejemplo de una expresión facial exacta, de un duplicado exacto de algún sonido hecho por un ave o algún otro animal. Es decir, un doble literal de algo, y vale la pena destacar que los ejemplos de Donald Merlin son sonoros y visuales. Por otro lado, define la imitación como un intento de ese mimetismo literal, aunque no logre ser exactamente un doble y quede en eso, en un intento. Pone el ejemplo de los niños imitando algún comportamiento de sus padres, o lo que son capaces de hacer los monos y los simios. Por último, quizás lo que más nos atañe, está la mimesis, definida por Merlin como el acto intencional que añade una dimensión representacional a la imitación, normalmente incluyendo ambas, tanto el mimetismo como la imitación, a un nivel más elevado con el fin de representar o recrear un evento o una acción. Más adelante añade [Merlin 1991: 171]: “*Mime is intentional; its objective is the representation of an event*”. Y si hay algo que defina de forma adecuada el acto de la traducción, en este caso tanto en segundo como en tercer nivel, es precisamente la mimesis, con la diferencia de que en la traducción combinada la balanza se inclinaría más al aspecto de imitación, mientras que la traducción externa se inclinaría más al aspecto de mimetismo, siempre con el fin de la mimesis, de recrear intencionalmente un evento, en este caso un texto literario. Precisamente eso es lo que hace el recurso del fluir de la consciencia, recrear intencionalmente la mente de uno o más personajes, especialmente en su caso más extremo, aquello que parece no ser intencional o deliberado, es decir, el nivel de prelenguaje de la consciencia. El mejor ejemplo está en el teatro, y en la representación teatral. Merlin pone el ejemplo de mimetismo a partir de lo visual y lo sonoro, aquello que ciertamente hace la narrativa a través de los recursos verbales lingüísticos y especialmente las técnicas del fluir de la consciencia, como el monólogo interior y la descripción omnisciente, o lo que hace la poesía a través del simbolismo y especialmente la imagen, y lo que termina haciendo el teatro involucrando todas las anteriores a través del montaje, los diálogos, los soliloquios, y precisamente lo visual y lo sonoro en la representación teatral, si bien generalmente cuando se habla de mimesis se suele hablar de un aspecto más visual que lingüístico, y aunque es cierto que las palabras y el discurso en situaciones reales no se puedan considerar como mimesis de algo más. Es en la representación artística, especialmente literaria, y con más obviedad la traducción externa, donde llegamos a la conclusión de que son precisamente actividades consideradas como mimesis. Si nos centramos en el segundo nivel de

traducción, la traducción combinada, en la que se busca deliberadamente recrear una situación, como la mente de un personaje, y continuamos hasta el nivel más extremo de mimesis, la traducción externa, en la que se busca recrear un todo en otro idioma de la forma más exacta posible, es allí donde el carácter reflejante de las neuronas espejo debe incidir en la traducción externa. Concluye Merlin [1991: 189]:

Mimesis forms the core of an ancient root-culture that is distinctly human. No matter how evolved our oral-linguistic culture, and no matter how sophisticated the rich varieties of symbolic material surrounding us, mimetic scenarios still form the expressive heart of human social interchange.

Y es que desde un principio la palabra mimesis hacía referencia al arte, en especial a las artes escénicas, al teatro y específicamente al actor. Tal y como afirma William Guthrie, en la traducción de Joaquín Rodríguez Feo, Álvaro Vallejo Campos y Alberto Medina González [1999: 223]:

Mímesis significaba tanto representación como imitación; mimetés, a menudo, significaba actor y mîmos, siempre actor. La relación entre un actor y su papel no es exactamente de imitación. El actor se mete dentro de él, o más bien, según la concepción griega, el papel se mete dentro de él, que lo representa con sus palabras y gestos.

No es casualidad, pues, la comparación y la mención al teatro, en concreto su importancia en la labor del traductor, visto el traductor como actor, en el sentido de la translación y de relator. De igual forma el papel del traductor, como afirma Guthrie, es introducirse en el rol del autor, o mejor dicho, que el texto se introduzca en el traductor y, aunque también lo represente inevitablemente con sus *palabras* y sus *gestos*, estos deben ser lo más equivalentes posible al sentido y la forma del texto base. La mimesis que se pretende en la traducción externa es una mimesis de la esencia y no de la apariencia, es decir, del sentido que, recordemos, es indivisible de la forma. El texto traducido no puede parecerse al texto base, debe ser lo suficientemente equivalente para que valga por sí mismo. Es aquí donde la idea de mimesis de Platón no sería la que buscamos como traductores. En la *República*, traducida por Conrado Eggers-Lan [1998: 596], Platón habla de los espejos y la mimesis como una reproducción de la apariencia, y no como lo que son verdaderamente. Es justo ese concepto reflejante de la traducción como espejo del que debemos huir y al que se suele recurrir, principalmente, en la traducción de textos cargados del fluir de la consciencia, especialmente de elementos poéticos y teatrales. Se suele buscar una apariencia y no una recreación de la esencia, que viene a ser, valga la repetición, no más que el sentido del texto.

Borges, en su relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” [2011: 15], hace una referencia parecida a la de Platón con relación a los espejos, en una conversación con el también escritor argentino Bioy Casares. Dentro del relato Borges habla de los espejos como algo monstruoso, que “como la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”. La traducción, sin embargo, aunque se asemeja a un espejo en el sentido de mimesis, no es abominable porque no multiplica el número de libros, sino que lo extiende: extiende su existencia y su esencia de forma necesaria para la creación literaria. De nuevo la traducción no funciona como copia o reflejo, sino como extensión, como recreación en el sentido más elevado de un texto literario. El traductor debe ser un perfecto *imitador*, en el sentido de mimesis definido anteriormente, debe ser narrador al traducir una obra narrativa, pero no cualquier narrador, sino el narrador de la obra que se dispone a traducir, y de igual forma debe ser poeta, pero no cualquier poeta, sino el poeta del poema que traduce, y finalmente debe ser dramaturgo, pero no cualquiera, sino el dramaturgo de la obra que traduce. Siguiendo con Borges y la idea expuesta en su magistral relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” [2011: 28], “todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare”. Y aunque la idea que propone Borges se refiere a la traducción interna, la idea en la traducción externa adquiere aún mayor importancia, pues todo el que traduzca a Shakespeare es, y debe ser, Shakespeare. Es ese el grado de mimesis al que se debe tender y someter en la traducción externa.

Es así como funcionan las neuronas espejo en la lectura, en la traducción interna: no como una repetición ni una apariencia de lo que se lee, sino como una extensión de la esencia (el sentido) estética y semántica de la lectura. Y aunque las neuronas espejo sean un concepto moderno, relativamente nuevo (su primera mención data de principios de este siglo), el concepto como tal ya se intuye en el concepto clásico de mimesis, y específicamente en el sentido que le da Aristóteles en su *Poética*, en concreto bajo el concepto de catarsis. Como aclara Joseph Hardy en su traducción al francés de la *Poética* de Aristóteles [1965: 22]:

La conception de la catharsis dérive d'une conception plus générale, et qui par Platon remonte à Démocrite, d'un traitement homeopathique (...) Il consiste pour la tragédie, à traiter le tempérament plus ou moins émotif du spectateur par des émotions provoquées.

El hecho de manejar el comportamiento emotivo del lector o el espectador a través de las emociones provocadas coincide de forma fundamental con la definición de las

neuronas espejo cuando hablamos de la traducción interna, al igual que el experimento de los olores mencionado anteriormente.

Como tal, el hecho de hablar de la mimesis en la traducción y del espejo no es una idea novedosa, sino más bien clásica en el enfoque de la actividad traductológica. Aristóteles define la tragedia como imitación por medio de la acción, imitación en el sentido de mimesis, y si acaso en algo se asemeja la traducción a algún género sería a la tragedia en el sentido clásico. La traducción es, siguiendo la idea de Aristóteles, imitación por medio de la acción; el traductor debe ser actor, convertirse en actor y autor de la obra y su muerte yace en su invisibilidad, en esa imagen que desaparece en el reflejo de la obra, pero que permanece y debe permanecer como autor y actor de la misma. De nuevo aparece la invisibilidad como carácter esencial de la creación traductológica, pero es necesario aclarar que hay un reflejo que sí debe permanecer, también a partir de la *Poética* de Aristóteles, en la traducción de Valentín García Yebra [1974: 225], pues el poeta imitará de tres formas: representará las cosas como eran o como son, o como se dice o se cree que son, o como deben ser. En este caso el traductor, como poeta, será el que imita los textos como son y no como cree que son o como deben ser. A partir de este punto, García Yebra extiende esta idea en el prólogo a su *Poética* de Aristóteles con su “regla de oro de la traducción” [1974: 122]: “decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce”.

Hay un concepto interesante que debemos mencionar y que se relaciona con las neuronas espejo, y es que, aunque no haya forma de saber a ciencia cierta lo que el autor del texto base siente en el momento de crear la obra, ni tampoco su intención al escribirlo, por medio del recurso del fluir de la consciencia sí se puede saber lo que los personajes piensan y sienten, e incluso sus intenciones, a través de todas las técnicas del recurso. Porque no es una mimesis del autor a lo que debemos aspirar, sino al acto creativo de la obra, es decir, un acto de mimesis al texto literario, por medio del cual nos convertimos en autores (poetas, narradores, dramaturgos, o lo que el texto demande). Es importante, finalmente, recalcar e insistir en que esa búsqueda del doble de la traducción es una búsqueda del doble del texto y no del autor, es decir, la traducción debe ceñirse a ser el doble del texto base y solo del texto con todo lo que esto implica, a saber, sus formas y sus sentidos... de ninguna manera será ni útil ni necesario pretender ser el doble del autor y de lo que este significa o representa fuera del texto. Es pertinente, sin caer de una forma profunda en un debate filosófico, discutir las ideas de

Thomas Nagel y Frank Jackson con respecto a la fisicalidad y las *qualia* en sus obras (“What Is It Like to Be a Bat?” de Thomas Nage [1974] y “Epiphenomenal Qualia” de Frank Jackson [1982]). En su estudio, Nagel propone la imposibilidad de saber lo que siente un murciélago al serlo y, a pesar de que en la realidad no se pueda saber ni experimentar lo que significa ser un murciélago, o, para traerlo a un punto más cercano, no se pueda saber lo que significa ser alguien diferente, es decir, en nuestro caso no podemos saber lo que es o siente el autor del texto base, en literatura esto es falso, y todo gracias al recurso del fluir de la consciencia, donde precisamente es eso lo que permiten las diversas técnicas utilizadas: saber qué experimenta un personaje, que siente, qué piensa y lo que es ver desde sus ojos. Por eso la traducción no se ve afectada, porque, aunque no se pueda saber lo que el autor del texto base sintió al componer el texto, se puede saber el resultado, sus técnicas, sus recursos, e incluso sus intenciones a partir del primer nivel de traducción, y sin duda se puede saber lo que es componer este texto en otro idioma, permitiéndonos ver desde nuestra mente lo que es escribir y crear dicho texto. Frank Jackson extiende la idea de Nagel proponiendo un experimento al que llama “The Knowledge Argument”, más conocido como “The Mary’s Room” o la habitación de Mary, en el que describe a una científica brillante que se ve obligada a trabajar e investigar el mundo desde una habitación en blanco y negro con acceso a una pantalla en blanco y negro, sin ningún otro recurso que le dé información sobre los colores más que la información teórica y el conocimiento físico de los colores. Mary es especialista en neurofisiología de la visión y aprende todos los datos y la información física que se puede aprender sobre los colores, sin embargo, no los puede experimentar pues todos los accesos que tiene a la información, incluyendo su entorno, están en blanco y negro. Es decir, Mary sabe lo que sucede neurológicamente cuando se ve el rojo de unos tomates maduros, o el azul del cielo, lo sabe de forma teórica, desde el momento en que la luz llega a la retina hasta que se expresa en voz alta y todo lo que ello significa neurológica y fisiológicamente. Sin embargo, Jackson argumenta que en el momento en que Mary sale de su habitación al mundo exterior y experimenta lo que es en realidad ver el color de esos tomates maduros o el azul del cielo, y a pesar de ya saber teóricamente lo que sucede, la experiencia de verlo tiene un valor añadido que no tiene el hecho de saberlo. Es la misma idea extendida de lo que propone Nagel al plantear el hecho de la consciencia de los murciélagos: se pueden conocer todos los aspectos físicos de lo que es un murciélago, pero no se puede saber qué se siente al ser un murciélago. En la traducción no es necesario saber lo que siente o cómo se siente al

ser el autor específico de este texto, sino a través de la traducción interna, en un primer instante, saber todo lo que hay que saber sobre el texto para luego tener la posibilidad, inexistente en la realidad, de convertirnos en el autor y saber lo que se siente al recrear ese texto en un nuevo idioma, siendo poetas, narradores, o dramaturgos, siendo Shakespeare cuando traducimos a Shakespeare, sabiendo gracias a la literatura, gracias al fluir de la consciencia, lo que es ser murciélagos.

Esa es la utilidad y la importancia del recurso del fluir de la consciencia: mientras en la realidad es imposible saber lo que los demás sienten o piensan más allá de la declaración de esos sentimientos o pensamientos, en la literatura sí es posible saber lo que piensan y sienten los personajes, y para lograrlo es necesario utilizar alguna técnica del fluir de la consciencia. Nagel afirma, con un argumento sólido cuando hablamos de la realidad [1974: 442], que:

There is a sense in which phenomenological facts are perfectly objective: one person can know or say of another what the quality of the other's experience is. They are subjective, however, in the sense that even this objective ascription of experience is possible only for someone sufficiently similar to the object of ascription to be able to adopt his point of view-to understand the ascription in the first person as well as in the third, so to speak. The more different from oneself the other experiencer is, the less success one can expect with this enterprise. In our own case we occupy the relevant point of view, but we will have as much difficulty understanding our own experience properly if we approach it from another point of view as we would if we tried to understand the experience of another species without taking up its point of view.

Sin embargo, cuando hablamos de literatura, en especial del uso del fluir de la consciencia, esto es falso, porque gracias al artificio del recurso se puede saber directamente desde la mente del personaje lo que piensa o siente, incluso en su estado más puro del nivel preverbal o de prelenguaje, en el inconsciente del personaje. En la literatura sí se puede tomar el punto de vista, incluso, de un murciélago y recrear lo que es ser un murciélago en una noche cualquiera, desde un punto de vista de total verosimilitud dentro del texto. Jackson al hablar de *qualias* se refiere precisamente a las experiencias subjetivas de consciencia, que en contraste con la *fisicalidad* o la información objetiva sobre algo se establece claramente al hablar de la realidad, sin embargo, en literatura, de nuevo gracias al recurso del fluir de la consciencia, se puede tener acceso directo a esas *qualias* de los personajes, a su consciencia y a sus experiencias subjetivas. De hecho, es esta una de las razones principales del uso del recurso, poder definir los personajes a través de sus consciencias y sus experiencias subjetivas, es decir, sus *qualias*. Jackson, además del experimento de la habitación de Mary, también hace mención a otro experimento en su mismo “Argumento de

conocimiento”, en el que Fred tiene la capacidad de discriminar todos los colores existentes mejor que nadie, incluso aquellos que nadie más podría discriminar, pero la única información que se tiene de cómo lo hace es partir de su propias declaraciones y del relato de sus experiencias. Por más que Fred explique que ve dos tipos de rojos distintos en lo que el resto de las personas ve solo uno, no hay manera de experimentarlo, sin embargo, en literatura esto sí es posible. Veamos un ejemplo en el soliloquio ya citado del personaje de Lucky en *Waiting for Godot*, de Beckett, que, aunque formalmente funcione como un soliloquio, en realidad está tratado como un monólogo interior directo, de tal manera que no hay ningún tipo de marca ortotipográfica, ni pausa, e incluso se puede observar cómo Beckett a través de este personaje, que hasta ese punto apenas había dicho alguna palabra, parece activar su pensamiento en voz alta bajo las órdenes de su amo, el personaje de Pozzo:

LUCKY Given the existence as uttered forth in the public works of Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaqu with white beard quaquaquaqu outside time without extension [...] who from the heights of divine apathia divine athambia divine aphasia loves us dearly with some exceptions for reasons unknown but time will tell and suffers like the divine Miranda with those who for reasons unknown but time will tell are plunged in torment plunged in fire whose fire flames if that continues and who can doubt it will fire the firmament that is to say blast hell to heaven so blue still and calm so calm with a calm which even though intermittent is better than nothing but not so fast and considering what is more that as a result of the labors left unfinished crowned by the Acacacademy of Anthropolopometry of Essy-in-Possy of Testew and Cunard it is established beyond all doubt all other doubt than that which clings to the labors of men that as a result of the labors unfinished of Testew and Cunard it is established as hereinafter but not so fast for reasons unknown that as a result of the public works of Puncher and Wattmann it is established beyond all doubt that in view of the labors of Fartov and Belcher left unfinished for reasons unknown of Testew and Cunard left unfinished it is established what many deny that man in Possy of Testew and Cunard that man in Essy that man in short that man in brief in spite of the strides of alimentation and defecation wastes and pines [...]

En este soliloquio, que más bien es un monólogo interior directo, podemos ser testigos directos de los pensamientos del personaje a un nivel del prelenguaje hasta el punto de ser confuso, fragmentario, repetitivo e incluso a simple vista incomprensible, porque lo que vemos es directamente la mente, la psiquis del personaje, no estructurado ni deliberadamente articulado como la mayoría de los soliloquios, sino directamente cómo funciona su mente, y con ello se puede experimentar lo que Nagel y Jackson argumentan como “imposible”. En este monólogo de Lucky se pueden ver sus quillas, podemos incluso sentir, como actores o como lectores, lo que se siente al ser ese personaje. Beckett, al igual que Shakespeare en *Hamlet*, no utiliza el monólogo interior

directo solo para mostrar la mente de Lucky, sino para insertar estos pensamientos en nuestra mente como lectores y que así podamos experimentar directamente dentro de la obra lo que se siente al ser ese personaje, contradiciendo, a través de la literatura, la afirmación de Nagel sobre la imposibilidad de saber lo que se siente al ser un murciélago. Esta representación de la mente de Lucky nos hace experimentar sus *qualias* desde un punto de vista de lectores (traducción interna), actores (traducción combinada) y traductores (traducción externa), terminando con la recreación de ese monólogo en otro idioma, como hace el mismo Beckett al autotraducir su obra al inglés. Las neuronas espejo, se puede presumir, en este monólogo se activan de una forma más intensa, a pesar de que el sentido del monólogo sea opaco y confuso, el ritmo, junto a toda la forma del monólogo, el estilo y la mimesis tan aparentemente real de la mente de Lucky, nos hace sentir que esos pensamientos son aún más reales, paradójicamente, a pesar de que sea la prueba más clara del uso del fluir de la consciencia como artificio. Es un espejo que más que mostrar un doble, o un reflejo, extiende la esencia de lo que se mira y nos muestra una mente, en oposición a la afirmación de Jackson [1982: 127]:

Tell me everything physical there is to tell about what is going on in a living brain, the kind of states, their functional role, their relation to what goes on at other times and in other brains, and so on and so forth, and be as clever as can be in fitting it all together, you won't have told me about the hurtfulness of pains, the itchiness of itches, pangs of jealousy, about the characteristic experience of tasting a lemon, smelling a rose, hearing a loud noise or seeing the sky.

Explica qué es la fisicalidad y al mismo tiempo lo que hace que un texto sea considerado literario: se puede saber todo lo que hay que saber sobre cómo funciona una mente, pero la manera más efectiva de saberlo es mostrándolo, y solo a través de la literatura y del fluir de la consciencia se puede hacerlo. El fragmento de la obra de Beckett es una prueba de la capacidad de la literatura y del recurso del fluir de la consciencia para mostrar y no solo para contar. Beckett muestra directamente lo que es la consciencia de Lucky, porque es el teatro precisamente el medio ideal para mostrar, incluso cuando hablamos de la parte más interna de la mente y de la consciencia de un personaje. El teatro muestra por medio de un lenguaje visual en la que la representación, las imágenes y los recursos se hacen más palpables. Porque el teatro tiene la capacidad de ser visto y de ser leído, y esa narratividad se convierte en visual cuando lo hacemos como espectadores, y es literario cuando lo leemos. Un buen ejemplo de ello son las acotaciones teatrales, representaciones narrativas que podemos llegar a pasar por alto, pero que en la lectura nos dicen la manera y la forma en qué debemos leer e interpretar

ciertas cosas. Las acotaciones son ese andamio necesario que aporta la estructura interna de la obra y que señala el camino para su lectura y su comprensión. Pero la capacidad del teatro es tal que incluso en esas acotaciones se pueden encontrar muestras narrativas claras e incluso técnicas del recurso del *fluir* de la consciencia. Veamos un ejemplo de la obra *Long Day's Journey into Night* (1956) del dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill [1988: 824]:

[...]Mary appears in the doorway. She wears a sky-blue dressing gown over her nightdress, dainty slippers with pompons on her bare feet. Her face is paler than ever. Her eyes look enormous. They glisten like polished black jewels. The uncanny thing is that her face now appears so youthful. Experience seems ironed out of it. It is a marble mask of girlish innocence, the mouth caught in a shy smile. Her white hair is braided in two pigtails which hang over her breast. Over one arm, carried neglectfully, trailing on the floor, as if she had forgotten she held it, is an old-fashioned white satin wedding gown, trimmed with duchesse lace. She hesitates in the doorway, glancing round the room, her forehead puckered puzzledly, like someone who has come to a room to get something but has become absent-minded on the way and forgotten what it was. They stare at her. She seems aware of them merely as she is aware of other objects in the room, the furniture, the windows, familiar things she accepts automatically as naturally belonging there but which she is too preoccupied to notice.)

En esta extensa acotación teatral se observa la presencia de un narrador, omnisciente, con un punto de vista claro que en este fragmento en concreto se centra en el personaje de Mary, y que utiliza recursos literarios narrativos como si se tratase de una novela o un relato. El narrador (dramaturgo) por medio de esta acotación describe físicamente el personaje de Mary: cómo está vestida, cómo luce su rostro, cómo lleva el cabello y lo que lleva en un brazo, para luego progresivamente adentrarse en su mente y permitirnos a nosotros como lectores profundizar en ella y saber lo que pasa en su mente, y lo hace deliberadamente como autor, no solo con la única intención de acotarle a la actriz cómo debe actuar en esta escena en particular, sino para también condicionar la lectura y adentrarnos en la mente del personaje. Lo hace por medio de símiles y adjetivos que describen su estado mental, como el hecho de “aceptar ciertas cosas y acciones en la escena” o el hecho de que esté “muy preocupada para notar otras cosas”, acciones que en el teatro solo deben mostrarse y que por medio de las acotaciones se pueden narrar, dejándonos la responsabilidad de que lo observemos como lectores, de que los actores lo representen de forma eficaz, y de que como traductores lo recreemos de la forma más equivalente posible en otra lengua. O'Neill hace lo mismo utilizando la descripción para definir a sus personajes al inicio de la obra y en numerosas ocasiones muestra la mente de los personajes en diferentes escenas por medio de estas acotaciones.

Jackson, en otro argumento de su artículo sobre “Epiphenomenal Qualia” [1982], señala que la forma de saber sobre la mente de los demás es a través de su comportamiento, una idea muy válida en la realidad y también en el teatro. Así se ve, por ejemplo, en cómo Beckett define a sus personajes en muchas ocasiones en *Waiting for Godot* [1982: 17]:

VLADIMIR

Sometimes I feel it coming all the same. Then I go all queer.

[*He takes off his hat, peers inside it, feels about inside it, shakes it, puts it on again.*]

Hay que añadir al argumento de Jackson, más allá de la certeza que ciertamente posee, que en literatura el comportamiento no es la única forma de definir y mostrar la mente de los personajes. En literatura no solo sabemos sobre la mente de los demás por su comportamiento, sino que tenemos la capacidad, por medio del recurso del *fluir* de la consciencia y todas sus técnicas, de *leer* sus mentes. Sabemos o, mejor dicho, llegamos al consenso como lectores de obras literarias de que los personajes poseen consciencia a través de la utilización de estas técnicas. Y es que el mismo Beckett [1982: 17] inmediatamente después del ejemplo citado hace uso de una de estas técnicas que, junto con el comportamiento del personaje, refuerza aún más la recreación de la psiquis del personaje:

VLADIMIR How shall I say? Relieved and at the same time [*he searches for the word*] . . . appalled. [*With emphasis.*]

AP-PALLED. [*He takes off his hat again, peers inside it.*] Funny.

[*He knocks on the crown as though to dislodge a foreign body, peers into it again, puts it on again.*] Nothing to be done.

Beckett refuerza el comportamiento con una breve inmersión en la mente de Vladimir a través de las acotaciones, utilizando un monólogo interior indirecto, para luego de nuevo repetir la acción que define su comportamiento. Pero vale la pena aclarar que esa breve inmersión en la mente del personaje no es solo semántica, sino muy visual: sabemos lo que está pensando, pero también podemos verlo; se puede representar y recrear de ambas formas, textual y visualmente, y ahí está la magia del teatro.

Jackson añade a este argumento, citando el experimento de Fred sobre la experiencia a la hora de ver los colores, que ninguna cantidad de información y conocimiento, sea física (comportamiento) o no, representa el verdadero conocimiento desde adentro de Fred, es decir, no se puede ser Fred y no se puede saber a ciencia cierta lo que él

experimenta. Pero, como ya hemos argumentado, en literatura sí podemos experimentarlo gracias en gran parte a las neuronas espejo, con las que se puede lograr una identificación con el personaje hasta el punto de casi experimentar lo que el personaje siente. Sin embargo, esta no es la única labor, o mejor dicho no es nuestra labor sentirnos identificados y sentir o ver lo que el personaje ve, sino reconocer toda esta información de la mejor manera para poder representarla y recrearla. La función de las neuronas espejo en la traducción no está en poder llegar a sentirnos identificados, sino en poder recrear esa identificación y ese personaje junto con sus impresiones, sentimientos y pensamientos, es decir, su consciencia.

3.3.2. El doble, el isomorfismo y las equivalencias

En el apartado anterior se ha establecido una relación entre la traducción externa y el tema del doble. Y la razón de esa relación salta a la vista y es bastante obvia al hablar de mimesis y de las neuronas espejo. No es falso que la traducción externa de un texto puede ser considerada, precisamente, como un doble del texto original, aunque más que un doble sea en realidad una extensión. Pero como doble, hay un primer aspecto inherente e imprescindible para que pueda ser considerada como tal, a saber, su apariencia física. Un doble, principalmente, es un personaje con la misma apariencia de otro, considerado como el original. Y una traducción, precisamente, es la recreación o traslación de un texto base en otra lengua de llegada por medio de su equivalente más cercano.

En textos como *El Doble* de Dostoyevski o en *William Wilson* de Edgar Allan Poe, es claro y muy importante el hecho de que ambos personajes luzcan exactamente iguales, de tal manera de que puedan ser confundidos y sea imposible diferenciarlos. Sin embargo, bien sea por la misma percepción del personaje, llamémosle original, o por el lector, siempre este doble termina siendo considerado como un ser falso con respecto al original o, dicho de otro modo, el original es visto con superioridad por encima del doble.

Lo que también suele suceder, por no decir en todos los casos, es que este doble representa, o la maldad o la oscuridad del personaje original. La forma es, pues, esencial para el desarrollo del tema del doble, así como también para la traducción. No es secreto que una de las grandes dificultades en cuanto a traducción se refiere consiste en la recreación de la forma del texto original en la lengua de llegada, lo que hemos definido como estilo. Es decir, todos aquellos recursos y técnicas literarias que se encargan de

dar forma física al texto, ya sea el ritmo, el tono o en general lo que se considera como la belleza del texto. Esta forma, especialmente en textos poéticos, representa una gran dificultad a la hora de traducir, llegándose a hablar, incluso, de una imposibilidad de traducción, como ya se dijo, erróneamente, pues la tarea está en conseguir recrear una forma lo suficientemente equivalente en la lengua de llegada. Para muestra, tomemos las afirmaciones del teórico canadiense Northrop Frye, cuando dice [1988: 75]: “Todo aquel que está interesado en la lengua es consciente de hasta qué punto leer una traducción significa conformarse con algo de menor calidad”. O cuando Carlos Bousoño, al hablar de la traducción poética, afirma que [1970: 339]: “existen poquísimas traducciones poéticas que conserven, ni al modo pálido, la belleza del original”.

De esta manera ambos temas (el doble y la traducción) se complementan en lo que podría ser una relación sentido-interpretación, siendo sentido el doble como tema e interpretación las diversas críticas y teorías de la traducción. Sin embargo, mientras que en el tema del doble estas características son imprescindibles para su existencia, en la traducción solo ayudan a plantearse más preguntas y a intentar erradicar de una vez por todas esas dudas.

Si hablamos del ritmo, por ejemplo, en un texto poético, es cierto que transmitir el mismo ritmo en la lengua de llegada puede ser tarea difícil, como ya dijimos de formas clásicas de algún idioma u otro, por lo que hay que conseguir la recreación de ese ritmo en la lengua de llegada de una manera que sea natural y fiel a esa misma lengua y al sentido de lo que se crea con esa forma específica. Y es que al hablar de ritmo con más razón tiene que ser uno de los recursos más traducibles por cuanto es una de las capacidades más intrínseca de los seres humanos cuando hablamos de mimesis. Dice Merlin [1991:186]:

One good illustration of the integrative capability of mimesis is found in the human capacity for tracking, and creating, rhythm. Rhythm is an integrative mimetic skill, related to both vocal and visuomotor mimesis. Rhythm is a uniquely human attribute; no other creature spontaneously tracks and imitates rhythms in the way humans do, without training.

Al ser un aspecto tan intrínsecamente humano, no debe haber razón alguna para hablar de imposibilidad de la traducción, simplemente debe haber una modificación en cuanto a la forma, pero no en el sentido. Lo mismo sucedería entonces con otras formas rítmicas y fonéticas, como los juegos de palabras o lo que en inglés se denominan *Pun*, que, al ser técnicas en las que prevalece la parte rítmica y fonética de las palabras, lo

que termina convirtiéndolos en *Puns* o lo que termina realmente dándoles un valor literario es precisamente el sentido y no ese carácter físico de su forma. Por lo tanto, incluso en esos juegos de palabras más extremos que abundan sobre todo en textos verbales, tanto en narrativa, poesía y teatro, la recreación debe recaer en el sentido y en la parte rítmica y fonética de la lengua de llegada.

Tal y como sucede en el tema del doble, el *Doppelgänger* y el original, si bien tienen la misma apariencia física, se diferencian de alguna forma, ya sea en la manera en que el personaje se enfrenta a su doble ya en la manera en cómo este doble se comporta. Sin embargo, esta forma no puede ser el único aspecto en el que se centre un traductor, así como tampoco puede ser el único aspecto que caracterice a un doble. De hecho, en *El doble* de Dostoyevski, el personaje principal, Goliadkin, tal y como sucede con *William Wilson* de Poe, ve a su doble desde un primer momento con un sentimiento de curiosidad, temor e incluso con cierta fascinación, pero no es hasta que ambos personajes se relacionan y comienzan a mostrar sus distintos comportamientos cuando estos sentimientos cambian radicalmente hacia el rechazo e incluso al odio para con este doble.

La sola presencia de la forma y de la apariencia física, tanto dentro del tema del doble como en una traducción, no solo significaría una mala traducción, sino también un mal uso del tema del doble. Así como fondo y forma en literatura, y por ende en la traducción, son indivisibles, el aspecto y la interioridad del personaje y del doble son de igual forma indivisibles. Ambos aspectos son completamente imprescindibles para que pueda haber un buen resultado.

Cuando se habla de fondo se habla de sentido y traducir es recrear sentido. A lo largo de la historia se ha hablado de la traducción como una copia de menor valor que el original, o, en afirmaciones un poco más optimistas, de textos que funcionan pero que son incapaces de tener el mismo valor literario. En realidad, como sucede con el doble, un texto traducido debe valer por sí mismo. Se traduce no solo de una lengua a otra, sino de un texto a otro texto y como tal, si se traduce un poema, el resultado debe ser, pues, otro poema que valga por sus propios méritos literarios. En el doble es esencial que esto suceda, y que exista un contraste en cuanto a personalidad y valores internos; el doble debe tener sus propias características e incluso sus propios intereses para que funcione correctamente. Generalmente, el doble se caracteriza por representar la maldad del personaje original, como afirma Rebeca Moreno [2007: 35]: “Según puede observarse, el surgimiento del *Doppelgänger* es coetáneo a un paulatino desplazamiento

de la noción del mal como producto de una acción exterior y demoníaca hacia la misma esencia humana”. Esta noción del mal podría relacionarse de manera inmediata con la idea que, en muchas ocasiones, se tiene de la traducción. La diferencia lingüística y los elementos contrastivos de una lengua y otra se han brindado para que en muchas ocasiones se llegue a afirmar que la traducción es incapaz de representar al original y que no consiste más que en una mala, y malvada, recreación del texto original. De la misma forma, esa oscuridad que tanto caracteriza al doble también se ha apoderado de la traducción, cuando, en realidad, es totalmente lo contrario, pues la traducción es una luz, una ventana hacia la claridad de un idioma en el que ese texto no existía antes, es decir, la idea de extensión como reflejo y no la idea borgiana de la diabólica reproducción de los espejos.

La traducción difiere del doble es en la fidelidad. La meta de la traducción es recrear un texto equivalente al texto base en el que el sentido debe ser el mismo, mientras que el doble consiste en recrear otro personaje que, a pesar de presentar una idéntica apariencia, difiera, precisamente, en el sentido.

Veamos dos ejemplos de relación en dos obras que abordan el doble y la traducción: qué debería y qué no debería hacerse al traducir. En *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* existe un abandono de la razón por parte del personaje al convertirse en su doble, pero ese abandono de la razón, que no sería más que el sentido en la traducción, es perfecto para ejemplificar lo que *no* se debe hacer. Y es que la novela de Stevenson, incluso al ser uno de los textos más famosos e importantes que abordan el tema del doble, no presenta dos personajes idénticos o un doble real de un personaje y otro, sino que representa una transformación, un desdoblamiento del personaje en una persona totalmente distinta, tanto en la forma como en el fondo, tanto en la apariencia como en el sentido. Este caso vendría a ser el perfecto ejemplo del resultado fallido de una traducción al olvidarse de la forma y del sentido. Por otro lado, en el relato de Edgar Allan Poe, vemos cómo William Wilson, debido a su desdoblamiento y al acercamiento estrecho que, a medida que va avanzando la obra, va sintiendo para con su doble (pues es él mismo), ve a su doble como un espejo largo —“*long mirror*”—; una imagen que funciona perfectamente para lo que debería ser una traducción de un texto visto y comparado con el original, un espejo largo que muestre dos textos idénticos pero al mismo tiempo distintos, y la única manera de lograrlo es por medio de la fidelidad al sentido. Más adelante, William Wilson se vuelve a referir a su doble, en especial a su tono de voz y dice [2000: 469,470]: “*My louder tones were, of course, unattempted, but*

then the key, —it was identical; and his singular whisper—, it grew the very echo of my own”. Ese susurro vendría a ser, en el caso de la traducción, el sentido, la esencia y la interioridad del texto como lo primordial y lo imprescindible a la hora de traducir. Sin embargo, la traducción no solo debe crecer como un eco del original, sino servir como idéntico y al mismo tiempo valer por sí mismo, mientras que esos tonos altos, ruidosos, vendrían a ser la forma que necesariamente en muchas ocasiones debe verse modificada.

Si bien es cierto que tanto el tema del doble como la traducción se pueden relacionar estrechamente con las ideas generales y características propias tanto del tema literario como de la tarea de traducir, también es cierto que hay un punto en el que ambos (tema y traducción) se bifurcan en dos caminos distintos y se diferencian precisamente en sus funciones y sus objetivos. Desde un punto de vista exterior y en el rol de lector, tanto de una traducción como de una obra del doble, tal vez la percepción podría ser muy similar al leer uno y otro texto. No es ajena la desconfianza que muchas veces reina a la hora de leer una traducción, tal y como sucede al percibir la presencia de un doble en algún texto. De igual forma sucede con el sentimiento de maldad o fealdad, al percibir o creer que una traducción es incapaz de mantener la misma belleza que un texto original, algo totalmente subjetivo y falso, como sucede al darse cuenta de las diferencias entre el personaje y su doble. Sin embargo, desde un punto de vista interno y en el rol de creación, tanto de traductor como de autor de algún texto del doble, la cosa cambia en gran medida. Mientras que el traductor buscará mantener el mismo sentido y recrear un texto idéntico pero distinto en su idioma, el escritor de una novela en la que exista la presencia de un doble procurará mantener la igualdad de la apariencia, pero buscará crear un matiz de diferencia en el sentido y en la conducta del doble. Teniendo claras las diferencias en cuanto a la percepción activa de creación entre una traducción y un texto con la presencia de un doble, vale citar lo que expresa el mismo William Wilson dentro de la obra de Edgar Allan Poe, como si estuviese describiendo la tarea de traducir [2000: 466]: *“It is difficult, indeed, to define, or even to describe, my real feelings towards ~~him~~—[it]. They formed a motley and heterogeneous admixture: [...] some esteem, more respect, much fear, with a world of uneasy curiosity.”* Siendo [it] precisamente la traducción en todos sus niveles.

De nuevo llegamos a la idea del espejo y es necesario recalcar que en el espejo de la traducción se debe ver el reflejo del texto y no el del autor, la idea de translación como producto debe recaer en este espejo y no en la idea del traductor como agente. Se debe

hablar del doble del sentido y la forma y no del doble del autor, incluso cuando es cierta la afirmación de que el traductor también es un autor y se convierte en narrador, poeta o dramaturgo según lo que exija el texto, y en la mayoría de las ocasiones, como hemos podido observar a través de los ejemplos expuestos en este trabajo, debe convertirse en las tres opciones en un mismo texto, y ahí entra el carácter creativo del traductor y creador de una obra, pero en ningún caso de imitación del autor como figura. Siguiendo una idea de Wittgenstein, los límites del traductor están en el texto que traduce, de ninguna forma está en añadir, mejorar o mucho menos empeorar el texto, ni tampoco en imitar al autor fuera de lo que este hace en el texto, pero dentro de esos límites es la labor del traductor llegar al máximo nivel de equivalencia en todo lo que compone el texto, desde la más mínima unidad de sentido hasta el texto como un todo, incluyendo claro está el estilo, es decir, la forma, la estructura y el método de composición, tomando en cuenta que forma y sentido son inseparables, pero sabiendo que no siempre son equilibrados o simétricos, pues en algunos textos prevalece más la carga de sentido que la forma, mientras en otros prevalecerá más la forma que el sentido, o incluso este equilibrio puede ir cambiando dentro de un mismo texto, como sucede claramente en la mayoría de los textos del fluir de la consciencia. Y es que, además, aunque caigamos en una obviedad, vale la pena recordar que la labor del traductor no está orientada solo a obras maestras de la literatura, sino que muchas veces se encontrará con textos fallidos y deberá traducir textos en los que haya grandes fallos de sentido o de forma, o incluso de ambos, y aun así no deberá solucionar problemas fuera de sus límites. Así como la traducción es un procedimiento imperfecto, también lo es la escritura. De lo que el traductor ha de ocuparse es de la traslación de una lengua natural a otra, la traducción externa, y para que esta traslación sea efectiva debe existir el grado máximo posible de equivalencia de un texto con otro. Ese grado máximo posible es la equivalencia suficiente, la claridad suficiente en el sentido de luz entre los dos textos, un reflejo fiel del texto literario. Esta equivalencia debe ser mucho más estricta que una simple similitud entre los dos textos y la única forma posible de llegar a esa equivalencia es a través de un sistema preciso y claro. Una idea básica de la creatividad, conocida comúnmente como la Ley Strummer, dicta “*No input, no output*”, es decir, sin consumo no hay producción, lo que va en la línea de nuestro sistema de traducción. Es un hecho la necesidad de ir en el orden adecuado desde la traducción interna, pasar por la traducción combinada, hasta finalmente conseguir la traducción externa en el grado de equivalencia máximo. La diferencia entre las matemáticas y la literatura, y en especial

la traducción, es que en las matemáticas hay problemas que no tienen solución, mientras que en la traducción todo problema tiene solución si se está lo suficientemente capacitado, preparado y motivado para hacerlo y si sigue el sistema adecuado para lograrlo. Esas soluciones, si bien es cierto que pueden ser distintas, deben corresponder con una rigurosa equivalencia al menos en cuanto al sentido de lo que se traduce. Como afirma Borges en su relato “La Biblioteca de Babel” [2011: 93], “no hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos”. De igual forma que no hay dos palabras idénticas o dos textos idénticos, no hay dos traducciones idénticas. Tomemos una relación expuesta por Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus* [1961] entre la geometría y el discurso, en la que afirma la capacidad de proyectar una figura geométrica de diferentes maneras, al igual que se puede hacer con la lengua. Las propiedades de la figura *original* permanecen intactas de cualquier forma en que se proyecte esta figura geométrica; en la traducción debe permanecer el mismo fin, e inevitablemente cada traductor encontrará soluciones distintas a los problemas que plantee un texto, pero cada una de esas soluciones debe mantener las propiedades del texto *original*. Mantener esa *correspondencia* de las propiedades, o expresado matemáticamente esa correspondencia uno a uno, que conocida como una función biyectiva establece que $A \approx B$, es decir, tanto A como B a pesar de ser distintas poseen las mismas propiedades, es lo que se conoce como “isomorfismo”. Si bien etimológicamente algo isomorfo se refiere a una misma forma, cuando se habla de propiedades en literatura y en traducción se habla también de sentido y no solo de forma. El hecho de tener las mismas propiedades, de hecho, vendría a recaer más en el sentido, pero tal y como en el ejemplo $A \approx B$, aunque luzcan diferentes, deben tener las mismas propiedades. Esta correspondencia uno a uno, o esa función biyectiva, es lo que se aplica en los programas de entrenamiento de la Inteligencia Artificial, de una forma *inversa*, o de *retraducción*, no en el sentido usual de los estudios traductológicos, es decir, de volver a traducir una obra ya traducida, sino en el sentido inverso de doble traducción externa entre dos idiomas, es decir, un texto base en inglés que se traduce al español para luego tomar el texto en español como base para traducirlo al inglés. Un mecanismo que, si bien puede funcionar para cuestiones básicas de la traducción automática por medio de la IA, no es una forma adecuada para comprobar las propiedades, la correspondencia y la equivalencia de un texto literario, pues estamos hablando de un trabajo meramente creativo y de producción artística y científica. La representación que propone Wittgenstein en cuanto al isomorfismo y sus

propiedades semánticas refiriéndose precisamente a la traducción externa es bastante clara [1961: 61]:

Expressions of the form $A \approx B$ are, therefore, mere representational devices. They state nothing about the meaning of the signs A and B. Can we understand two names without knowing whether they signify the same thing or two different things? Can we understand a proposition in which two names occur without knowing whether their meaning is the same or different? Suppose I know the meaning of an English word and of a German word that means the same: then it is impossible for me to be unaware that they do mean the same; I must be capable of translating each into the other.

Wittgenstein establece el significado, mejor expresado como el sentido, cuando hablamos de textos literarios como absolutamente primordial para establecer esa relación meramente representativa de $A \approx B$, estableciendo la traducción interna como la base fundamental de toda traducción externa. Él mismo pone un ejemplo de traducción externa entre dos palabras, una en inglés y otra en alemán, estableciendo como fundamento el hecho de conocer el significado de ambas, es decir, el sentido, para su propia traducción externa. Argumenta así que todo texto literario, en cuanto a lengua cargada de sentido, utilizando la definición de Pound, es traducible.

Como afirma Platón en *Crátilo*, en traducción de José Luis Calvo [1983: 77], “el nombre por naturaleza tiene cierta exactitud” y esa exactitud, como afirma Platón por boca de Sócrates, “es aquella que nos manifieste cuál es la cosa” [1983: 442], es decir, la que carga de sentido el texto que se traduce, desde la más mínima carga semántica (el nombre, en el sentido que le otorga Platón a la palabra) hasta el texto como un todo. Esa exactitud debe permanecer en la traducción externa a través de un sistema que se rija por la lógica de la actividad traductológica en la que Wittgenstein reafirma el argumento de Platón. Nada debe quedar al azar, todo texto literario está compuesto bajo cierta lógica y con carga de sentido, por lo tanto, su recreación por medio de la traducción externa no se puede lograr al azar, o utilizando una imagen de Platón [1982:437] dejando que los dioses, como los tragediógrafos, solucionen los problemas como por arte de magia, en el recurso dramático que se conoce como *deus ex machina*. En la traducción externa los problemas deben solucionarse directamente desde el texto que se traduce, el texto debe dar las respuestas a los problemas traductológicos. Entonces, ¿podemos hablar de isomorfismo en la traducción? Desde la carga de sentido más mínima, la palabra, ¿es válido establecer que toda palabra tiene su equivalente en otro idioma? Y por ende ¿todo texto literario puede tener su equivalente en otro idioma? Si nos basamos en el argumento dado anteriormente de la necesidad de que, así como toda palabra, todo texto es una carga de sentido, entonces se puede afirmar que sin duda alguna su traducción es posible. Ahora bien, no es tan sencillo hablar de isomorfismo

cuando se habla de literatura, debido a que esa carga semántica no se da solo de una forma directa y sencilla, sino que la suma de todos los sentidos propuestos puede dar respuesta a varios. Ahí recae de nuevo la importancia de detectar todos los sentidos en la traducción interna, para así poder recrearlos de forma externa en otro idioma. De igual forma, al hablar de isomorfismos se habla de una correspondencia uno a uno, o de una función biyectiva, lo que podría entenderse como si hubiese en todo texto literario, o simplificándolo mejor, en toda palabra una sola manera de traducirse. Los resultados, así como las soluciones, pueden variar, y lógicamente varían, de una traducción a otra; lo que no puede ni debería variar es la carga de sentido de esas traducciones. Así pues, si hablamos de isomorfismo en traducción, es necesario comprender que hablamos de sentido más que de forma, como afirma Wittgenstein [1961: 11]: *“If two objects have the same logical form, the only distinction between them, apart from their external properties, is that they are different.”*

3.3.3 El ojo de la mente: la recreación de la consciencia y la recreación del pensamiento

Para ejemplificar la capacidad isomorfa de la traducción podemos atender a las posibles soluciones junto con las diversas traducciones externas de una imagen poética. La imagen como técnica del *fluir* de la consciencia, por su carácter directo de transmitir una idea visual que se genera desde la voz, ya sea poética, narrativa o teatral, como de inmediato poder generarla también en la mente del lector, funciona como una técnica isomorfa y por ende brinda un carácter más cuantificable para comprobar el isomorfismo en la traducción externa. Tomemos, entonces, esta imagen poética utilizada por Shakespeare en la primera escena de *Hamlet* en boca de Horacio [2016: 8]:

A mote it is to trouble the mind's eye.

Una imagen poética clásica de Shakespeare que ofrece varios elementos interesantes para la traducción, desde un juego de palabra (*Pun*) con la palabra *mote* hasta una imagen dentro de otra como lo es *“mind's eye”* y la imagen general que compone todo el verso. Vale la pena registrar el contexto en el que el personaje lo dice, y es que en esta primera escena Horacio, Bernardo y Marcelo acaban de ver al fantasma del rey. La imagen puede funcionar perfectamente como una imagen plenamente poética y, sin embargo, pertenece a una parte muy narrativa de la primera escena. De nuevo, la fluidez de los géneros se evidencia. Y además habla de la mente, de la consciencia dentro de una obra en la que importa muchísimo la mente de los personajes, en especial la de Hamlet, y en la que se utilizan en contadas ocasiones diversas técnicas del *fluir* de la consciencia.

No es casualidad que el recurso de la imagen indique siempre movimiento, y que las imágenes, además de visuales y de crear un tercer término que hemos llamado “inefable”, estén llenas de fluidez y de movimiento. Toda imagen creada indica movimiento y fluidez, porque todo texto literario lo requiere. Platón, en el *Crátilo*, por boca de Sócrates habla sobre este carácter fluido de los nombres, es decir, de las palabras, y considera el nombre de las cosas una imagen [Calvo 1983: 413]: “no hay nada permanente ni consistente, sino que todo fluye, se mueve y está lleno de toda clase de movimiento y devenir continuo”. De igual forma sucede con las imágenes poéticas, por eso, además del hecho de representar una parte de la mente de quien la elabora, se consideran una técnica primordial del fluir de la consciencia. Entonces, tomando en cuenta esta fluidez de la imagen, es necesario localizarla y mantenerla en su traducción externa. Ahí estaríamos hablando de un primer elemento o “propiedad” que forma parte de la imagen y que se debe mantener. Normalmente la fluidez de las imágenes se puede lograr a través del ritmo, la comparación y el verbo. En este caso una primera parte de esa fluidez es la construcción verbal, “*It is to trouble*”, que indica una propiedad de fluidez continua y eminente. También tenemos un pequeño juego de palabras muy shakespeariano en el comienzo de la imagen: “*a mote*”. Si la palabra está en la imagen no tendríamos casi problema alguno para su traducción externa al español, ya que, por aparente fortuna, su equivalente más próximo es casi igual, “mota”, en el sentido de una mota de polvo o una pequeña partícula de polvo o arena. Sin embargo, el inglés “*mote*” tiene un homófono que viene mucho a cuento y que es “*moat*”, el foso que rodea un castillo, algo que por supuesto hace referencia al castillo, pero no a cualquier cosa, sino a algo a externo al castillo, y no olvidemos que Horacio al usar esta imagen se está refiriendo precisamente al fantasma del rey. Entonces, ¿cómo se puede resolver este problema si en español mota y foso no son homófonos? La exactitud con la que se capten los sentidos de un texto literario, es decir, el grado de rigurosidad con el que se lleve a cabo la traducción interna, traerá como consecuencia una mayor exactitud en su traducción externa. Por ende, aunque probablemente debamos sacrificar ese juego de palabras que propone Shakespeare y que refuerza el sentido de la imagen, ello no implica que no sea necesario saberlo, porque quizás ese refuerzo se podría recrear de alguna otra manera, y aquí es donde entra la traducción combinada y la parte creativa del traductor como autor, como poeta y dramaturgo. Es el momento de convertirnos en Shakespeare traduciendo a Shakespeare, en un reflejo, como ya se ha dicho, no del agente, sino del producto. Además, dentro de la imagen general, encontramos otra imagen específica: “*the mind’s eye*”. Una imagen que, si bien parece estar bastante clara, es preciso entender a qué se refiere. Trazando la lectura de Shakespeare, se comprueba que esta imagen fue utilizada ya anteriormente por Chaucer en el cuento *The*

Man of Law's Tale (ca. 1387), el quinto cuento de los *Canterbury Tales*. Ahí se puede ver a qué se refiere, en este caso, “*the mind's eye*” [Skeat 2007: 560]

That oon of hem was blind, and mighte nat see
But it were with thilke yēn of his minde,
With whiche men seen, after that they ben blinde.

“*Yēn of his minde*” es “*the eyes of his mind*” en inglés medio. Lo interesante y la importancia del trazado de lecturas en el segundo nivel de traducción, la traducción combinada, está en la claridad que puede brindar el origen de esa imagen, esa luz que es el sentido de lo que nos disponemos a traducir. Y en este caso, por fortuna, Chaucer ofrece el sentido de esa imagen como si de un escenario de un teatro se tratara, ya que explica qué quiere decir con esa frase. En este fragmento del cuento de Chaucer, el narrador habla de tres cristianos que residen, precisamente, en un castillo, uno de ellos, del que habla el narrador en este fragmento, es ciego y no puede ver excepto con los ojos de su mente, y el narrador añade [Skeat 2007: 560]: “*With whiche men seen, after that they ben blinde*”. Es decir, con lo que los hombres pueden ver, después de que han quedado ciegos. “Los ojos de la mente”, ofreciendo una opción para su traducción externa, es entonces la intuición, la imaginación, el recuerdo, esa imagen mental que prescinde de la vista, en este caso, porque la vista se ha perdido. Pero no solo existe en ese caso, pues es inevitable no asociar la función de la imagen poética con esta imagen de Chaucer, posteriormente utilizada por Shakespeare. Es eso precisamente lo que hace la imagen poética, a saber, permite ver un tercer término, una carga de sentido mayor, una imagen con los ojos de la mente.

Recordemos que la composición y estructura de la imagen consiste en el choque o en la comparación de dos términos para la creación de un tercer término *inefable* y, añadamos, que se puede ver solo con el ojo de la mente. Ese ojo de la mente viene a ser parte fundamental de la traducción interna, y viene a ser obviamente parte primordial del recurso del fluir de la consciencia, donde se nos brinda la oportunidad como lectores de ver a través del ojo de la mente de uno o de varios personajes, gracias a sus técnicas. En este caso la imagen está compuesta de esta forma:

A: The Eyes of the mind
Término A1: The Eyes
Término A2: The Mind

Cuando chocan A1 y A2 crean un sentido A3:

A1 + A2: *The eyes of the mind* $\approx$ A3

Un sentido que es inefable y solo se puede captar a través de la traducción interna, de modo que en la traducción externa no se debe explicitar o explicar, a menos que en el texto base se dé esa explicación.

Al trazar esta imagen hacia Chaucer, la traducción externa de la imagen de Shakespeare también se llena de luz, su sentido se hace más claro y es más fácil dar con un equivalente lo más exacto posible, porque además ambas palabras tienen equivalentes muy directos. Sin embargo, se debe tomar una decisión, utilizar el singular, el ojo de la mente, o el plural, los ojos de la mente. En la versión de Chaucer, hay que hacer notar que en inglés medio la palabra *yȝ*, con diéresis para diferenciarlo del pronombre *ye*, es equivalente a *eye* en inglés moderno, y su plural *eyes* se forma añadiendo la *n* al final, *yȝen*, por lo tanto, sería correcto utilizar el plural: los ojos de la mente. Pero en la versión de Shakespeare se habla de *the mind's eye*. No recurre al plural, quizás por una opción estilística o quizás por cuestiones métricas y rítmicas, que tienen mucho sentido, pues el verso siguiente mantiene un ritmo claro con el verso citado [Braunmuller 2016: 8]:

A mote it is to trouble the mind's eye.
In the most high and palmy state of Rome

Y sin embargo en ambas traducciones externas al español, tanto del cuento de Chaucer, a cargo de Pedro Guardia Massó [1987], como de *Hamlet*, a cargo de Miguel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens [1992], se traduce [1987: 183] y [1992: 101]: “Los ojos de la mente”. Sabiendo que, en el caso de Chaucer, esa sería la opción correcta, ¿por qué mantener el plural en el caso de *Hamlet*? Quizás la razón para ello sea que en inglés abundan más las expresiones con el uso de *eye* en singular, a lo que se suma que la fidelidad de la traducción externa debe recaer tanto en el sentido del texto base como en la lengua de llegada y en el receptor. En inglés es muy común encontrar frases, expresiones y dichos con *eye* en singular, por ejemplo: “*The apple of one's eye*”; “*have one's eye on something or someone*”; o “*keep an eye on someone or something*”. Sin embargo, en español también hay algunas excepciones de este estilo, como “echarle un ojo a alguien o algo” o “no pegar ojo”. De nuevo tendríamos que recurrir a la opción estilística para tomar la decisión, sin olvidar la imagen general que compone esta imagen específica. Veamos la opción completa de la traducción de Conejero y Talens [1992: 101]:

Es como una mota en los ojos de la mente.
En los tiempos más gloriosos y preclaros de Roma...

Desde un punto de vista estilístico, rítmico, no parece haber ninguna razón clara que justifique el uso de *ojos* en plural. Y, de hecho, si le prestamos atención a la imagen completa, *A mote it is to trouble the mind's eye*, y al sentido que la misma imagen genera, se habla de *a mote*, una mota en singular, que es comúnmente lo que sucede cuando decimos “tengo algo metido en el ojo”, porque sería muy extraño, por no decir sumamente improbable y desafortunado tener algo metido “en los ojos”. Por lo tanto, no hay justificación para el uso del plural, que además falla en concordancia de número con el primer término de la imagen: la mota. Al llegar a la imagen general, tras haber trazado su lectura y descifrado cada una de sus partes, la traducción externa se hace más sencilla, más allá de problemas lingüísticos propios de cada idioma. Descompongamos la imagen en sus partes:

A: *A mote it is to trouble the mind's eye*

Término A1: *A mote it is to trouble*

Término A2: *The mind's eye*

La mota en movimiento junto con el verbo *trouble*, de simbólica carga semántica, y con el juego de palabras entre *mote* y *moat*, forman el primer término A1, y luego *the mind's eye* forma el término A2 como una imagen propia. Se trata de una imagen no solo razonable, sino en parte también racional, con una imagen irracional en su composición (este último término A2). Hablamos de una imagen razonable porque tiene una clara carga de sentido, se puede razonar y se puede interpretar con las propiedades que la componen, y hablamos de una imagen racional porque no va en contra de los fundamentos socioculturales del uso de la lengua, es decir, no nos saca de la realidad ni rompe con la lógica del choque de los dos términos (mota en el ojo), como sí sucede con la imagen que compone el término A2, donde sí se da una imagen irracional al chocar el ojo con la mente, pues esto sí rompe la lógica de la realidad. El choque de estos dos términos es lo que compone la imagen, es decir, son las propiedades de la imagen que al unirse generan el sentido o, mejor dicho, los sentidos que deben recrearse al hacer el mismo choque en la traducción externa. Veamos de nuevo la traducción de Conejero y Talens [1992: 101]:

Es como una mota en los ojos de la mente.

Desde el punto de vista formal, esta traducción rompe no solo con la concordancia del número entre la mota y los ojos, sino que también estructura la imagen de forma distinta, pasando de una imagen directa, por medio del uso de la metáfora, a crear un símil que se sirve de una comparación explícita con el uso de “como”. El uso del símil, en cuanto no existe en el texto base, no es un problema porque rompa su estructura y cambie la parte formal de la imagen, sino porque también le resta fuerza y fluidez al sentido con la eliminación de la forma verbal y del verbo “*trouble*”. Si bien es cierto que es difícil recrear formas verbales tan propias del inglés, lo que obliga a que haya cambios formales, se debe buscar el equivalente con la mayor exactitud posible. En general, la imagen compuesta por Conejero y Talens mantiene el choque de los términos y el sentido total de la imagen, al igual que el sentido de la imagen que compone el término A2. Sin embargo, le resta fuerza y fluidez al sentido del choque de la imagen al obviar la parte verbal y convertirla en un símil. Veamos una opción que puede mantener esa fluidez de la imagen del texto base con el uso de una forma verbal que pueda darle esa fuerza y esa fluidez al sentido que, sin duda, tiene la imagen del texto base:

Es una mota metiéndose en el ojo de la mente

Siendo esta traducción externa la imagen B del texto base, y siguiendo la composición

B1: Es una mota metiéndose

B2: en el ojo de la mente

se crea un sentido B3 al combinar ambas propiedades.

Evitando el símil explícito y tratándolo de igual forma que en el texto base, es decir, como una imagen directa, de inmediato el texto gana en fluidez. Pero hay que recordar que inevitablemente tenemos que sacrificar el juego verbal que componen en inglés los homófonos *mote* y *moat*, haciendo referencia al foso del castillo, como si también se refiriera no solo al hecho de que el fantasma traerá problemas para la mente, la intuición y la tranquilidad, sino también al castillo, al reino en general, como finalmente sucede en la tragedia. Pues bien, por medio del verbo “meterse” podemos compensar ese sacrificio, manteniendo una misma referencia de riesgo al castillo, el de la presencia de un intruso, que simboliza la presencia del fantasma del rey, y al mismo tiempo cómo la presencia de este fantasma terminará ciertamente metiéndose en el ojo de la mente de Hamlet hasta llevarlo al desenlace de la tragedia final.

Volviendo al concepto y la composición de las imágenes, y de las neuronas espejo como reflejo y mimesis, la traducción externa tendría que buscar el isomorfismo de esta forma

en la que $A \approx B$ al tener ambas las propiedades de una y de la otra, para lograr una equivalencia suficiente, más aún, una equivalencia en el mayor grado posible:

A: *A mote it is to trouble the mind's eye*

B: Es una mota metiéndose en el ojo de la mente

En resumen, para lograr la equivalencia $A \approx B$ y así establecer un sistema preciso y claro desde la traducción interna, la traducción combinada y finalmente la traducción externa. Por otro lado, como traductores en lo que, frecuentemente, podríamos caer es exactamente en lo contrario a no descifrar e interpretar la imagen, es decir, a sobreinterpretar el recurso y explicarlo en la traducción. Esto implicaría eliminar la imagen y llevarla a una simple explicación de lo que, en el texto original, es una imagen poética. Al ser explicada, la imagen desaparece y pierde todo su carácter de inefabilidad, y no solo eso, pues al explicar una imagen se puede caer en una subjetividad aún mayor. Recordemos que, aunque la traducción consista antes que nada en la interpretación y en el hecho de descifrar el sentido, en este caso, la traducción nunca debe consistir en explicar o utilizar nuestra interpretación. Tal y como la traducción de un poema debe ser otro poema, la traducción de una imagen debe ser otra imagen.

Un ejemplo muy claro de esta sobreinterpretación se puede ver en la traducción de Ramón Buenaventura [1995: 25] y Xoán Abeleira [2008: 403] del título del poema de Sylvia Plath “The Applicant” [1989]. En el caso del primero la traducción del título fue “El Aspirante”, mientras que en el segundo fue “El pretendiente”. En ambos casos curiosamente se da una sobreinterpretación de todo el poema y que se condensa solo en el título. El poema de Plath se caracteriza por la ambigüedad y las diferentes lecturas e interpretaciones que sugiere, temas como el matrimonio, el comercio, la mujer como objeto de compraventa y más. De ahí que el título en el poema original abarque y pueda ser interpretado tomando cada uno de estos temas que el poema desarrolla [Plath 1965: 6]:

The Applicant

First, are you our sort of a person?
Do you wear
A glass eye, false teeth or a crutch,
A brace or a hook,
Rubber breasts or a rubber crotch,

Stitches to show something's missing? No, no? Then

How can we give you a thing?
Stop crying.
Open your hand.
Empty? Empty. Here is a hand

To fill it and willing
To bring teacups and roll away headaches
And do whatever you tell it.
Will you marry it?
It is guaranteed

To thumb shut your eyes at the end
And dissolve of sorrow.
We make new stock from the salt.
I notice you are stark naked.
How about this suit——

Black and stiff, but not a bad fit.
Will you marry it?
It is waterproof, shatterproof, proof
Against fire and bombs through the roof.
Believe me, they'll bury you in it.

Now your head, excuse me, is empty.
I have the ticket for that.
Come here, sweetie, out of the closet.
Well, what do you think of *that*?
Naked as paper to start

But in twenty-five years she'll be silver,
In fifty, gold.
A living doll, everywhere you look.
It can sew, it can cook,
It can talk, talk, talk.

It works, there is nothing wrong with it.
You have a hole, it's a poultice.
You have an eye, it's an image.
My boy, it's your last resort.
Will you marry it, marry it, marry it.

El poema además de muy sugerente, están lleno de aspectos culturales de la época que Plath recrea a través del uso del simbolismo. Sin embargo, si no estamos al tanto de estos aspectos, la comprensión del poema se vuelve una tarea muy difícil en la que la errónea interpretación o incluso el enfoque en solo uno de los muchos aspectos de los que se habla en el texto puede llevar a la pérdida de muchas propiedades en la lectura y posteriormente en la traducción. Sylvia Plath al escribir este poema hablaba sobre las transacciones mercantiles, el matrimonio como un simple negocio y la mujer como producto de compra venta de ese negocio. La relación mercantil y de mercadeo de la época juega un rol importante en el poema, así como también las relaciones

matrimoniales y cómo era visto el matrimonio en la época y, sin embargo, en ningún momento se menciona la palabra matrimonio dentro del poema. Son las imágenes y el simbolismo usado en el poema lo que hace que conduzca a esa interpretación. Las imágenes fragmentarias, con un lenguaje típico de vendedor, comerciante y comprador dan la primera pista. Las alusiones a la mujer como un objeto que se puede comprar y vender dan la segunda y hay ciertos aspectos de la cultura popular que dan la pista para la referencia al matrimonio, al hablar de *“Naked as paper to start / But in twenty-five years she'll be silver, / In fifty, gold”*. “Papel”, “plata” y “oro”, materiales usados en la cultura popular para referirse a los aniversarios de boda número 1, 25 y 50, respectivamente.

Sin embargo, en ambas traducciones del título al español, tanto en la de Buenaventura como en la de Abeleira, se condiciona al lector a leerlo solo desde un punto de vista siguiendo siempre una misma línea de interpretación, algo que no hace el original. El poema se explica de acuerdo con la propia interpretación que eligió cada traductor con tan solo el título. Se empaña toda ambigüedad y toda posible doble lectura que sugiere el poema con la sobreinterpretación de todo el texto en el título y además tumba la imagen que representa el título para con el poema y las posibles lecturas de las diferentes imágenes poéticas que se desarrollan a lo largo del mismo. Una propuesta de traducción para el título sería mantener el equivalente de la palabra *Applicant* y traducirlo como “El solicitante”, lo que evitaría toda posible explicación y sobreinterpretación del poema, las cuales siempre deben ser evitadas por el traductor. Si el texto base presenta alguna ambigüedad o simplemente una imagen, la explicación o la eliminación de esa ambigüedad nunca debe ser una buena solución para el problema de traducción. Así, si el título contiene las propiedades de comercio y de matrimonio, esas mismas propiedades deben permanecer en su traducción externa, cosa que no sucede en ninguno de los dos casos.

Con la imagen poética en concreto, la sobreinterpretación consistiría en dar ese tercer término que se supone es la principal razón de ser de la imagen, por lo tanto, no solo eliminaría la imagen, sino que afectaría al poema en general. Si vemos la imagen como símbolo, la sobreinterpretación sería mostrar pictóricamente lo que se está dando con palabras, coarta la capacidad de interpretación e imaginación en la lectura y nos obliga a leer el poema no como lo pretendió el poeta del texto base, sino como lo interpretó el traductor, y vuelve expresable aquello que debe permanecer inefable.

En la traducción es común toparse, y por ende tener que enfrentarse, tanto con textos de un alto nivel como también con textos pobres y cuya mala ejecución no brinda un alto nivel literario. En el caso específico de la poesía, habrá que recrear tanto poemas de una mala calidad literaria como también de una alta calidad y, por lo tanto, imágenes logradas como también imágenes fallidas que no cumplen su cometido y no llegan a generar ningún tipo de sentido. Al hablar de la imagen es fundamental plantearse la siguiente pregunta: ¿es realmente importante saber distinguir una mala imagen poética de una buena? La respuesta tiene que ser afirmativa, debido a que, al enfrentarse a una mala imagen en el texto original, esta se debe recrear de la misma manera en el texto de llegada, obteniendo como resultado, de igual forma, una mala imagen. El trabajo del traductor es recrear el texto original en otra lengua y, por lo tanto, si se trata de un mal poema, de un mal uso de la imagen o una imagen innecesaria, el resultado debe ser el mismo. Como es sabido, la labor del traductor jamás debe ser mejorar un texto y, claro está, mucho menos empeorar el texto base.

Cuando se trata de un mal uso de la imagen o una imagen fallida, la dificultad al traducir podría ser mayor, empezando por el simple hecho de ser capaces de reconocer y saber diferenciar una buena de una mala imagen, y he aquí la importancia que tiene realizar una lectura profunda y crítica del texto original. En muchas ocasiones, el mal uso de una imagen o una imagen fallida podría confundir al traductor al intentar conseguir un sentido que, no bien logrado, no podrá ser encontrado fácilmente y por lo tanto dificulta su traducción externa.

Cuando se habla de imágenes logradas y de imágenes fallidas es importante diferenciar también lo que es una imagen no razonable y una imagen irracional. Como se explicó anteriormente, el hecho de que una imagen sea irracional no quiere decir que sea, de la misma forma, no razonable, pues cuando lo sea significa que la imagen es casi un sinsentido y por lo tanto una mala imagen. Este tipo de imágenes son comunes en textos modernos, tal como afirma Elisa Velasco [2003: 4]:

También el escudo de la modernidad suele usarse para defender imágenes no razonables. Algunos autores tienden a confundir la poesía contemporánea con la poesía del absurdo, dato que muestra lo escaso de sus lecturas y el mal nivel que éstas tienen. Es cierto que en la poesía contemporánea abundan las imágenes irracionales, pero si esta poesía tiene la calidad suficiente, las imágenes resultarán también imágenes razonables, atención, no racionales, pero sí razonables, esto es, que tienen la posibilidad de ser razonadas, al menos en cierta medida.

Un ejemplo de imagen irracional pero razonable sería el siguiente poema de Hilda Doolittle [1914], mejor conocida por sus iniciales H. D., quien, de acuerdo con Ezra Pound [1914], con este poema representa lo que es un buen uso de las imágenes, recurso que además Pound califica como el pigmento primario de la poesía:

Oread

Whirl up, sea—
whirl your pointed pines,
splash your great pines
on our rocks,
hurl your green over us,
cover us with your pools of fir.

Oréade

Revuélvete, mar—
revuelve tus puntiagudos
pinos,
salpica tus grandes pinos
en nuestras rocas,
arroja tu verdor sobre nosotros,
cúbrenos con tu remanso de
abetos.

Claramente, en el poema de Hilda Doolittle prevalece una imagen de doble lectura y es el perfecto ejemplo de lo que sería una imagen irracional pero perfectamente razonable, como comprobaremos a continuación. Es irracional porque combina términos aparentemente incompatibles, es decir, sin aparente razón de ser o contrarios a lo que entendemos como realidad, como son elementos boscosos en el mar —la relación bosque-mar—. Sin embargo, este choque de términos es el que crea el sentido del poema; un choque que además propone dos lecturas distintas, una imagen reversible, por llamarla de alguna manera, pues el sentido de la imagen o bien podría recaer sobre el bosque o sobre el mar y he aquí la gran potencia que tiene el poema y el uso de la imagen. La posibilidad de tener ambas lecturas fortalece la imagen y el poema, y el hecho de que genere dos sentidos es la prueba perfecta de una imagen aparentemente irracional pero perfectamente razonable. Los elementos del mar pueden ser los que recaigan sobre los elementos del bosque generando un sentido, o bien puede que sean los elementos del bosque los que recaigan en los del mar generando, así, otro sentido.

Haciendo un pequeño análisis del poema, se pueden distinguir dos campos semánticos: uno con los elementos del mar, que llamaremos A, y otro con los elementos del bosque, que denominaremos B. En el campo A encontramos “mar”, “revolver”, “salpicar”, “arrojar”, “remanso”, “cubrir”, y en el campo B “pinos”, “puntiagudos”, “rocas”, “verdor”, “abetos”. El propio título del poema *Oread* (“Oréade”) pertenecería al campo semántico B, del bosque.

Estos dos campos que se encuentran en el poema se relacionan de distintas maneras y chocan entre sí para crear distintos sentidos. Así, el choque se puede producir de dos

formas, A sobre B o B sobre A, y, dependiendo de cómo se vea, prevalecerá un término o el otro y generará un sentido u otro. A pesar de que en muchas ocasiones el choque pueda ser irracional, sigue siendo razonable debido a la presencia de términos que pueden pertenecer a ambos campos semánticos, como es el caso de “salpicar”, “grandes”, “rocas” o “verdor”. La imagen, por más irracional que pueda llegar a ser, puede ser razonada por la relación existente entre ambos campos semánticos, y específicamente por un punto en común que llegan a compartir: la naturaleza. Esto debe ser tomado en cuenta por el traductor a la hora de recrear el poema en la lengua de llegada. Una falla en la elección de las palabras, es decir, de una palabra que no pertenezca a ninguno de los dos campos semánticos o que no contenga una propiedad del texto base, podría arruinar la imagen y, por ende, el poema y el isomorfismo deseado.

Podría decirse, entonces, que para que una imagen pueda ser razonable, por más irracional que parezca, debe compartir al menos un aspecto en común, debe tener un punto de encuentro en el que ambas comparaciones, por más lejanas que estén, se puedan juntar, es decir, razonar y, así pues, crear un sentido.

Veamos ahora el uso de una imagen irracional no razonable dentro de un poema, para lo cual usaremos un ejemplo inédito. Imaginemos que en un poema se usa la siguiente imagen en inglés: *This instant, a wall with blue wings*. En este caso, además de irracional, sería una imagen no razonable ya que es incapaz de generar un sentido razonable, que no sentido alguno. En un ejemplo similar, Elisa Velasco [2003: 5] explica:

La idea [...] resulta tan ajena a la realidad, contiene tan poco de ella que resulta difícilísimo construir algo a partir de esta imagen. Es posible que acompañada de los versos adecuados pudiera encontrar un sitio, sobre todo si se utilizara como imagen onírica y, por lo tanto, intransferible, pero en sí misma no aporta nada.

Al ser incapaz de generar algún tipo de sentido razonable, la imagen se convierte en un recurso innecesario y mal utilizado. La traducción de este verso, a pesar de su incompetencia para generar sentido, tendría que recrear la misma imagen fallida del texto original. Sin embargo, debido a su carácter irracional-no razonable y al carecer de sentido claro, la traducción se convierte en una tarea, si bien no imposible, bastante difícil. Y ello debido a que, al no encontrar sentido ni razón de ser, las traducciones

podrían variar de acuerdo con lo que el traductor considere. Veamos algunos ejemplos de traducción:

- a) Este instante, un muro con alas azules.
- b) Este instante, una pared con alas tristes.
- c) Este instante, una muralla con alas melancólicas.

La imposibilidad de generar sentido claro entre el choque de “*This instant*”, “*a wall*” y “*blue wings*” hace que no pueda existir interpretación, más que la que la imaginación y creatividad del lector y del traductor pueda inventar. Y es que no hay relación alguna entre un “instante” y una “pared”, “muro” o “muralla”; no hay punto en el que ambas se puedan relacionar y, así mismo, tampoco hay relación alguna entre esa misma pared y las “alas azules”, de ahí que la traducción de la palabra *blue* sea tan incierta. Como es imposible poder generar un sentido claro, la tarea del traductor, al elegir las palabras precisas y correctas que el texto original debería exigir, se hace una tarea de gran dificultad. Sin embargo, un contexto mayor podría aclarar la imagen aislada que parece ser irracional e irrazonable. Tal vez el objetivo del autor sea precisamente ese, generar una confusión y un impacto de asombro ante la aparente imagen irrazonable. Tal fue la labor, durante toda su carrera, de la escritora y poeta Gertrude Stein, quien de forma deliberada buscó siempre los límites de lo razonable a través de la construcción de imágenes que huyen, precisamente, de lo racional y razonable. Todo para probar un punto muy claro, que también señaló Wittgenstein en su momento: todo lo que existe en literatura tiene y genera un sentido, si no, no podría existir. Como recoge Jonah Lehrer en su libro *Proust y la Neurociencia* [2008], en su traducción al español de Bernardo Moreno Carrillo, en una entrevista en 1946 Gertrude Stein afirmó [2008: 198]:

Descubrí que no existe eso de poner las palabras juntas sin sentido. Es imposible ponerlas juntas sin sentido. Hice inúmeros esfuerzos para escribir palabras sin sentido y me pareció imposible. Cualquier ser humano que escribiera varias palabras tenía que extraer sentido de ellas.

La dificultad, especialmente en estos casos extremos del uso de la lengua, para detectar el sentido y poder recrearlo es aún mayor cuando los límites entre lo razonable y lo irrazonable son más confusos. Pero esta dificultad se ve resuelta en el momento en el que se logra una efectiva traducción interna, demostrando que es, en ese primer nivel, donde se resuelven los más grandes problemas de la traducción literaria.

Es cierto, por otro lado, que en muchos casos las imágenes irracionales pero razonables pueden estar cargadas o pueden ser fuente de diversos sentidos o diversas interpretaciones, lo que podríamos llamar la existencia de un plurisentido que se puede encontrar en una sola imagen. Ese plurisentido solo acarrea dificultades por las diversas opciones que podría presentar a la hora de traducir. De ahí que no exista una traducción igual a otra, ni que exista solo una traducción correcta. La solución más prudente en estos casos sería generar, de igual forma, un plurisentido en la lengua de llegada. Veamos estos versos pertenecientes al poema “I” de *Song to Joannes* de Mina Loy [1917]:

I would an eye in a bengal light
Eternity in a sky-rocket
Constellations in an ocean
Whose rivers run no fresher
Than a trickle of saliva

En estos versos de Mina Loy [1917], cargados de imágenes irracionales pero razonables, podemos encontrar la presencia de un plurisentido constante en diversos términos y en las imágenes particulares que componen los versos. La ausencia de un verbo después de *would* de inmediato descoloca y deja a la libre interpretación del lector la siguiente parte de ese verso. Posteriormente, para una traducción, ese uso de la palabra *would* sin la compañía de un verbo dificulta por completo la recreación del poema, pues esa palabra por sí sola no tiene equivalente ni significado alguno en español. Podemos intuir, como lectores y después de un análisis profundo, cuál es el sentido de esa palabra que acompaña al verso, pero es aquí donde se encontraría el plurisentido que llevará a decantarnos por una de las muchas opciones. La idea sería intentar mantener ese plurisentido también en el texto de llegada, por lo tanto, la búsqueda de un verbo que sugiera y dé libertad a diversas interpretaciones sería lo más adecuado para comenzar. La elección de la palabra debe estar cuidadosamente pensada para, al mismo tiempo, no explicar el poema y evitar una sobreinterpretación que arruine la imagen. Palabras como “quisiera”, “podría”, “sería” o la ausencia de un verbo y el solo uso de la palabra “ojalá” podrían servir para transmitir el sentido y mantener la imagen. Sin embargo, está claro que ese plurisentido se puede ver atenuado y la elección dependería de la interpretación del traductor. “*Fresher*” es otra palabra que dificulta la captación del sentido del poema o, mejor dicho, brinda más de una interpretación. Las diversas opciones, por más que puedan compartir semejanzas y formar parte de un mismo campo semántico, pueden limitar o reducir el plurisentido del

texto original. Palabras como “puro”, “fresco”, “limpio”, “dulce”, aunque formen parte de un mismo campo semántico, modifican la imagen y le otorgan tintes distintos al sentido que porta. Veamos nuestra propuesta de traducción:

Ojalá un ojo en una luz de bengala
la eternidad en un cohete
constelaciones en un océano
cuyos ríos no fluyen más puros
que un hilo de saliva

La imagen, aun irracional pero razonable, sigue manteniendo algo del plurisentido que se da en el original. La importancia del o los sentidos en la imagen se muestra aún más clara en este tipo de imágenes, en las que la dificultad se acentúa a la hora de interpretar y, por ende, a la hora de traducir. ¿Dónde está el límite de la interpretación? Esta sería la pregunta que se debe responder cada vez que nos enfrentamos a un texto de estas características, pero ese límite depende tanto del texto original como de la capacidad del traductor para leer, identificar y razonar la imagen, es decir, para su traducción interna y combinada. Son esos dos primeros niveles los que conducirán a una traducción externa exitosa y efectiva.

PARTE II

4. Pensamiento por pensamiento, idea por idea: análisis y propuestas traductológicas

Anteriormente se ha discutido el sistema traductológico propuesto para una traducción externa correcta, es decir, en palabras de Derrida [1999: 563], una traducción relevante, que no vendría a ser más que una buena traducción:

Une traduction qui fait ce qu'on attend d'elle, en somme, une version qui s'acquitte de sa mission, honore sa dette et fait son travail ou son devoir en inscrivant dans la langue d'arrivée l'équivalent le plus relevant d'un original, le langage le *plus* juste, approprié, pertinent, adéquat, opportun, aigu, univoque, idiomatique, etc.

Y es necesario hacer énfasis en aquello que bien expresa Derrida de hacer en la traducción externa aquello que se espera de ella de acuerdo con el texto base, es decir, un texto equivalente de la forma más relevante posible al texto base. Esto va de la mano con el sistema propuesto y, siguiendo los primeros niveles, la traducción interna y la traducción combinada, de forma consistente y escrupulosa, no tiene por qué fallar en la traducción externa, pues, además de su lógica, el sistema, como se hizo en el último apartado con la imagen de *Hamlet*, se puede comprobar.

Wittgenstein afirma [1961: 49] “*Philosophy is not a body of doctrine but an activity*”, algo que se puede también aplicar a la traducción, sobre todo, al afirmar que la traducción no es *solo* una teoría, sino una actividad. Sin embargo, sin la teoría no habría actividad que realizar. Hasta ahora se ha hecho hincapié en el desarrollo sistemático y teórico del acto traductológico, y no sería coherente no poner a prueba dicha teoría por medio de la actividad traductológica como tal, tanto en el análisis de traducciones, como en la propuesta de nuevas traducciones propias. Los textos escogidos, no podrían ser otros que textos en los que abunda el fluir de la consciencia, recurso que, por sus propiedades, se ha insistido, forma parte de todos los textos literarios, al mismo tiempo que posee todas las características propias de la creación literaria, al igual que el paralelismo que dicho recurso tiene con la actividad traductológica. Merece la pena recordar el carácter babélico del recurso del fluir de la consciencia en la literatura, al igual que la fluidez lingüística y de género que implica. Tampoco es de extrañar que los textos que se analizarán a continuación, en la mayoría de los casos, son textos que se han usado ya como ejemplo en los capítulos precedentes. Son textos cuyos fragmentos destacarán por representar no solo técnicas distintas, sino también problemas traductológicos diferentes y que demostrarán la propiedad fluida de los textos literarios

a través del fluir de la consciencia, recurso que, se puede afirmar, es el fundamento de la creación literaria y de toda la literatura en la historia.

Mucho se ha hablado de la complejidad de los textos con un abundante uso de las técnicas del fluir de la consciencia, como es el caso de los ya mencionados *Ulysses* de James Joyce, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf y *As I Lay Dying* de William Faulkner, por citar los tres textos narrativos más trabajados y citados hasta ahora. Pero es el recurso del fluir de la consciencia, por lo que representa y busca, también la razón por la que los textos poéticos se consideren *más* difíciles de traducir que cualquier otro texto literario, algo que, como se ha explicado anteriormente, tiene su razón de ser principalmente en la dificultad que representa el acto de la traducción interna. Pero es que ya se ha demostrado que todo texto que utilice en abundancia el fluir de la consciencia presentará una mayor complejidad en todo nivel de traducción por la carga mayor de sentido que tienen, comparados con otros textos, como sucede con los textos poéticos con una mayor presencia de la imagen, por ejemplo. Mientras más directa y sencilla sea la traducción interna más lo será también su traducción externa. Los textos ganan en complejidad cuando su carga de sentido es mayor y no cuando lo es su estructura. *Ulysses* tiene una estructura muy clara, de hecho tenemos acceso al esquema de cómo está compuesta la obra de Joyce, ese andamio que la construye. Su complejidad demuestra en la traducción interna y en la carga máxima de sentido que los problemas externos de la traducción en textos más directos tienen todos solución dentro de la misma lengua de llegada, pero los problemas internos la tienen en la traducción interna, primeramente, y en la traducción combinada, así como en la exactitud del desarrollo de esos dos niveles y en la capacidad creativa del traductor.

Como prueba de ello tomemos varios textos y fragmentos que muestren lo dicho anteriormente. Cabe destacar, sin embargo, que el hecho de que un texto no utilice explícitamente técnicas del fluir de la consciencia, facilitando por ende su traducción en todos los niveles, no quiere decir que esté totalmente libre de ella. De hecho una gran imagen puede estar compuesta de un aparente uso sencillo y directo de la lengua o, siendo más precisos, casos como la respuesta que se desarrolló de forma contraria a la literatura del fluir de la consciencia a principios del siglo XX en Estados Unidos, como es el caso de William Carlos Williams en poesía, Ernest Hemingway en narrativa, o más adelante Raymond Carver o Tobias Wolff, en donde tanto la poesía como la narrativa se acercaron más al teatro, haciendo hincapié en el hecho de mostrar y no contar, lo mismo que sucede en el teatro de Tennessee Williams o Arthur Miller, por

ejemplo. Aunque en gran parte buscaron representar una literatura minimalista, huyendo de las complejidades de la literatura del *fluir* de la consciencia que les precedió, el objetivo era el mismo: ocuparse de la mente y la psiquis de los personajes, salvo que, en este caso, de una forma menos abstracta y mucho más *superficial* y objetiva. Decimos superficial en el sentido que definió Hemingway en su teoría del iceberg en el capítulo 16 de su libro *Death in the Afternoon*, [1939: 165]:

If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water.

Omitir o mostrar solo la punta del iceberg, que representa solo una octava parte de su totalidad en la superficie, fue la respuesta a la literatura del *fluir* de la consciencia, que se encarga precisamente de mostrar la parte del iceberg que está sumergida, y de ahí su complejidad, la dificultad de bucear en las profundidades de la mente, un océano de fluidas corrientes de pensamiento. A partir de los escritores mencionados más arriba, especialmente en Estados Unidos, los textos ganan en minimalismo y *superficialidad*, tal y como la entiende Hemingway en el mismo capítulo del libro citado [1939: 164]: la narrativa es arquitectura y no decoración de interiores (en ese momento ya el barroco había quedado atrás). Sin embargo, el objetivo seguía siendo el mismo, solo que, en este caso, se empezaron a omitir todas las profundidades de la mente para representarlas con la superficie del iceberg, dándole una dirección más accesible al sentido, pero omitiendo gran parte del mismo para dejarlo a la interpretación, o incluso en casos más concretos, como el de Tobías Wolff en su relato *Bullet in the Brain*, en el que recrea la mente del personaje principal, como si fuese otro relato dentro del mismo relato con la mismas características de omisión que definió Hemingway en su estilo. Esto tampoco quiere decir que no se utilizaran técnicas del *fluir* de la consciencia, sino que estas se volvieron mucho más directas y aparentemente objetivas, como la descripción omnisciente, una de las técnicas más utilizadas por los escritores citados, pero de una forma más objetiva, como si de un narrador cámara se tratara o por medio del diálogo, que sin embargo en la mayoría de los casos representa algún estado o característica de la mente del personaje. Veamos un ejemplo en el relato de Hemingway *Hills Like White Elephants* [2003], en el que el título por sí mismo ya es una descripción omnisciente que más tarde dentro del relato será expresada por uno de los personajes principales, una pareja que espera en una estación de trenes por el expreso que conecta Barcelona y Madrid. La descripción

es bastante directa y sencilla, sin dejar de ser un claro uso de la imagen y de la descripción omnisciente, ambas técnicas del *fluir* de la consciencia. El relato comienza de esta manera:[2003: 211] *The hills across the valley of the Ebro' were long and white* (1). Una descripción hecha por el narrador, un narrador cámara, antes de presentar a los personajes y entrar en el diálogo que compone la mayor parte del relato, pero una descripción muy directa, objetiva, de una sencillez lo suficientemente clara para facilitar su traducción en todos los niveles, y para dar más claridad a la descripción de dichas colinas, en este caso por parte de la chica que dice [2003: 211]: *They look like white elephants* (2). En ambas descripciones, tanto la del narrador al inicio del relato como la del personaje de la chica, parece haber una ausencia total del recurso del *fluir* de la consciencia, aunque estén presentes tanto la descripción omnisciente como la imagen, lo cual facilita la traducción del sentido, es decir, la traducción interna, generando un efecto dominó en el que se facilita también la traducción combinada y, por último, la traducción externa, dejando solo problemas contrastivos entre las dos lenguas, como la preposición *across* y poco más, dejando como consecuencia una traducción externa más sencilla y directa:

(1) Las colinas hacia el otro lado del valle del Ebro eran largas y blancas.

(2) Parecen elefantes blancos.

Los textos, indudablemente, no son difíciles de traducir por el género que representan, sino por la abundancia del recurso del *fluir* de la consciencia, y recordemos que este recurso está presente en todos los géneros, provocando que textos considerados narrativos estén repletos de propiedad poéticas y teatrales, o poemas que tengan rasgos narrativos, o textos dramáticos que, como se ha visto, posean características poéticas y narrativas. De hecho, como sucede en textos como *Ulysses* o *Mrs Dalloway*, se puede ver de forma fluida cómo el texto, igual que si de una corriente se tratara, se va tiñendo de rasgos poéticos y dramáticos al unísono de un hilo narrativo que va conduciendo toda la obra. En el caso específico de Hemingway y demás textos pertenecientes a la teoría del iceberg también está presente la fluidez de los géneros: una imagen que compara las colinas con elefantes, o un narrador cámara que parece estar haciendo acotaciones teatrales que abren la puerta a un diálogo por el que se cuenta toda la historia, como si de una obra de teatro se tratara. Y, sin embargo, la menor dificultad

para traducir, en especial, estos fragmentos, se da por sus características estilísticas y por la forma en que crean el sentido, mostrando solo la superficie del iceberg.

Esto también se puede ver en poesía, como en este poema que, a pesar de su valor histórico y literario, carece de forma explícita de una imagen o de cualquier otra técnica del fluir de la consciencia dentro del texto: “This is just to say” [1938] del poeta estadounidense William Carlos Williams.

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold

A pesar de ser un poema aparentemente transparente y muy directo, sin ninguna imagen explícita ni ninguna otra técnica del fluir de la consciencia, se brinda a la interpretación y nos sirve para ejemplificar lo que comentamos: un poema sin imágenes, como este, no presenta más dificultades que las vistas en el ejemplo de Hemingway, es decir, las de un texto narrativo. En el célebre poema de William Carlos Williams no hay imagen o recurso poético exclusivo o diferente que nos enfrente a una dificultad mayor para traducirlo, sino que todo el poema representa una imagen simbólica en la que su sencillez y cotidianidad es la que entra en juego para que se dé esa interpretación. De nuevo, a pesar de que no se halle ninguna técnica del fluir de la consciencia dentro del poema, no quiere decir que no esté presente. Tal y como sucede en el relato de Hemingway, este poema de Williams es una imagen total, todo el poema compone una imagen que se encuentra oculta en la profundidad del océano, pues Williams solo muestra la superficie del iceberg. Su traducción, al estar carente de imágenes poéticas, presentaría solo problemas contrastados y de traducción externa, demostrando que no por su carácter poético la poesía representa una mayor dificultad de traducción, sino que todos los textos, sin importar si se consideran narrativos, poéticos o teatrales, en los que abundan las técnicas del recurso del fluir de la consciencia lo serán. Si prestamos atención, la traducción interna no presenta mayores problemas, precisamente por la

ausencia de alguna técnica del fluir de la consciencia, y el poema, además de ser poesía, es bastante narrativo. Así como el poeta, en este caso, muestra solo la superficie del iceberg, la tarea del traductor es recrear la misma superficie del iceberg, sin explicitar nada de lo que se encuentre sumergido en el océano del sentido. Paradójicamente, en este tipo de textos la subjetividad cobra mayor importancia. Fuera de su contexto original, el poema de Williams podría ser una simple nota de disculpa de una pareja o de algunos amigos o familiares sin ninguna otra interpretación o imagen compuesta por la totalidad de los versos. Pero, en el contexto en el que Williams lo presenta, el texto se convierte en un poema que gana en sentido y por ende en interpretación, recreando una imagen a partir del todo. Es en la subjetividad del arte, en el contexto de la poesía, en este caso, en el que las neuronas espejo se vuelven fundamentales, al igual que las experiencias pasadas, para su interpretación.

Jonah Lehrer, en su libro *Proust y la Neurociencia* [2008], habla de la omnipresencia de la subjetividad y de la experiencia subjetiva como algo irreducible al hablar de la experiencia como algo incomparable con la teoría. Ambas son necesarias cuando hablamos de traducción y por ello sentimos la necesidad de demostrar por medio de ejemplos la traducción externa como actividad.

Pero no solo es la subjetividad lo que da pie a estas interpretaciones del poema de Williams, sino que el contexto o lo que en literatura llamamos los paratextos son indispensables para condicionar la lectura, y para leer un poema como lo que es, y luego poder traducirlo externamente como lo que debe ser, un poema en una lengua distinta, como esta propuesta propia:

Esto es solo para decirte

Me he comido
las ciruelas
que estaban en
el refrigerador

las cuales
seguramente estabas
guardando
para el desayuno

perdóname
estaban deliciosas
tan dulces
y tan frías

Sin entrar en un análisis de la estrategia de traducción adoptada para este poema, hablemos solo de los problemas y las dificultades que puede presentar, que no difieren de los que podría presentar cualquier otro texto a la hora de su traducción externa, ya sea poético, narrativo o teatral, y que son los siguientes: desplazamientos culturales, de acuerdo con el país en el que se esté traduciendo, con diversos términos como *Icebox* (“refrigerador”, “nevera”, “heladera”, etc.); las diversas diferencias de elementos contrastivos entre las dos lenguas, así como las diferentes decisiones que se deben tomar de acuerdo con la forma del poema y su estilo, por ejemplo, al respetar la falta de puntuación y el número de versos. Es decir, los problemas con los que debemos lidiar en todo texto una vez que ya hemos realizado los dos primeros niveles de la traducción de una forma correcta, en especial la traducción interna, pues la traducción combinada, en su carácter activo, sigue siendo primordial en la traducción externa para poder resolver los problemas que plantee el texto literario. Como se puede ver, en este poema el sentido se aprecia en su totalidad y, sin la presencia de alguna imagen, la traducción en todos sus niveles se da de forma directa y con una mayor sencillez. Es esa dirección concisa y *superficial*, en el sentido de la teoría del iceberg, la que transmite el sentido y ofrece una imagen posterior, sumergida y no visible en el texto.

En una de las obras más célebres del dramaturgo estadounidense Arthur Miller, *Death of a Salesman*, las acotaciones cobran tal importancia que anuncian, a lectores y espectadores, el punto de vista de la escena. En una obra que se ocupa principalmente del estado mental del personaje del padre, Willy, el vendedor, las acotaciones junto con sus soliloquios, que en sí no lo son pues en su cabeza él se está dirigiendo a alguien, teniendo incluso respuesta, son la forma de introducir el punto de vista y las escenas en las que se ve la obra desde el punto de vista del padre, o de los hijos. Por medio del montaje y de la descripción omnisciente la obra se va desarrollando, como sucede con el relato de Hemingway o con el poema de Williams, solo mostrando la superficie del iceberg, sin ahondar mucho en la mente del personaje [Miller 2006: 174]:

Light rises on the kitchen. Willy, talking, shuts the refrigerator door and comes downstage to the kitchen table. He pours milk into a glass. He is totally immersed in himself, smiling faintly.

WILLY: Too young entirely, Biff. You want to watch your schooling first. Then when you're all set, there'll be plenty of girls for a boy like you. *He smiles broadly at a kitchen chair.* That so? The girls pay for you? *He laughs.* Boy, you must really be makin' a hit.

De nuevo se está ante un texto en el que la aparente ausencia de técnicas del *fluir* de la consciencia facilita su traducción interna, dejando como problema principal la traducción combinada activa y los problemas comunes ya mencionados anteriormente de la traducción externa. En cuanto a la acotación, es una clara descripción, desde un punto de vista de cámara, excepto por un pequeño detalle, que tanto al lector como al interprete le sirve para condicionar la lectura y la interpretación de lo que sucede de inmediato: “*He is totally immersed in himself, smiling faintly*”. Es la única mención a la mente del personaje, pero de nuevo es bastante superficial, sin profundizar mucho en contar lo que le sucede, sino con la idea principal de mostrar lo que le sucede. En la parte del diálogo que le sigue a continuación, a pesar de ser formalmente un soliloquio, pues, a pesar de que parezca estar hablando con su hijo, en realidad está sucediendo en su mente, hablando con una versión pasada de su hijo, cuando este era joven, sigue siendo un diálogo pues hay una respuesta *ausente*. Sin embargo, esto solo se muestra a través de las acotaciones y el diálogo, irónicamente no mostrando las respuestas de su hijo: “*He smiles broadly at a kitchen chair. That so?*”. El texto sugiere la respuesta de su hijo joven que no está ahí, pero que claramente él ve. De nuevo, en esta línea del diálogo de Willy, o de este falso soliloquio, los problemas con los que se enfrenta el traductor son meramente formales y de nivel externo, pues el sentido está claramente expuesto en lo que dice. Su traducción externa, por ende, no representa más dificultades que las del relato de Hemingway o el poema de Williams, en los que la naturalidad, la oralidad y la cotidianidad de lo que se cuenta se expone sin más. Veamos nuestra propuesta de traducción:

Se enciende la luz de la cocina. Willy, hablando, cierra la puerta del refrigerador y va al comedor hacia la parte baja del escenario. Se sirve leche en un vaso. Está totalmente inmerso en sí mismo, con una leve sonrisa.

WILLY: Eres demasiado joven, Biff. Te conviene más que te enfoques en tus estudios y cuando termines, habrá chicas de sobra para un chico como tu. *Muestra una gran sonrisa a una de las sillas del comedor.* ¿Ah sí? ¿Las chicas pagan por ti? *Ríe.* Hombre, debes ser una verdadera sensación.

Al igual que sucede en los casos de Hemingway y Williams, la representación de la mente se muestra a través de una pequeña superficie, quedando a la interpretación, es decir, al acto de traducción interna, descubrir lo que está sumergido, y de igual forma el traductor debe mostrar eso y nada más, de la forma más exacta y equivalente posible en otra lengua.

Y es que incluso la traducción de una sola imagen podría presentar más complicaciones que traducir un poema entero, como se vio con la imagen de *Hamlet* ya analizada. Para demostrar esto no hay mejor ejemplo el célebre poema “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (“La canción de amor de J. Alfred Prufrock”) del poeta estadounidense T. S. Eliot, en donde la recurrencia al uso de la imagen junto a otras técnicas del fluir de la consciencia hace, sin duda, que la traducción sea más compleja. A continuación, se ofrecen y se analizan diversos textos literarios en los que abunda el recurso del fluir de la consciencia, junto con sus traducciones más referenciales para profundizar en su estudio, para luego ofrecer una traducción propia junto con la justificación de las decisiones tomadas. Para aquellos textos cuya extensión sea mayor, como los textos narrativos y dramáticos, solo se seleccionarán los fragmentos más significativos para demostrar lo propuesto en este trabajo.

4.1 *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf

El lingüista estadounidense Noam Chomsky, en su libro *Language and the Problem of Knowledge* [1988:159], pronunció una célebre cita que cobra aún más certeza cuando hablamos de una novela como “*Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf: *It is quite possible, overwhelmingly probable, one might guess, that we will always learn more about human life and personality from novels than from scientific psychology*”. Y es que si hay una obra literaria que pueda definir de forma precisa la psiquis de la persona moderna del siglo XX esa es *Mrs. Dalloway*. Una novela fundamental, adelantada a su tiempo no solo en la literatura, sino también en la ciencia, en especial, la neurociencia y la psicología. Virginia Woolf construyó la representación más exacta de la consciencia a través de la poesía y el uso perenne y fluido de todas las técnicas del *fluir* de la consciencia. Fue capaz de definir la consciencia humana y el *yo*, un logro que aún sigue reverberando en la literatura actual y que aún sigue generando impacto, no solo por su capacidad artística, que es enorme, sino también por su capacidad psicológica y neurocientífica. Fue Woolf a través de su novela quien inauguró la idea del carácter fluido del *yo*: la capacidad de traslado fluido del punto de vista a través de la multiperspectiva, cambiando de la mente de un personaje a otro. Tal y como afirma Jonah Lehrer en *Proust y la Neurociencia*, en traducción de Bernardo Moreno Carrillo [2008: 221], este gran avance literario dio origen a la idea de la consciencia como un proceso y no como un lugar, idea que se hace eco en la traducción, comenzando con la traducción interna y terminando con la traducción externa, ambas como procesos fluidos. El *yo* como ficción, como una invención, posee, además de la verdad artística que propone Woolf, una verdad científica. Como afirma Lehrer en la traducción [2008: 215]:

El *yo* es simplemente nuestra propia obra de arte, una ficción creada por el cerebro con el fin de dar sentido a su falta de unidad. En un mundo hecho de fragmentos, el *yo* es nuestro único «tema, recurrente, medio recordado, medio previsto». Si no existiera, nada podría existir. Seríamos un cerebro lleno de personajes en inútil busca de autor.

Woolf, en un artículo titulado “Modern Novels” en el suplemento literario del diario *The Times* (*The Times Literary Supplement*) [1919] definió su idea con un lenguaje científico, llamando a “registrar los átomos tal y como caen en la mente”:

Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight

or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small.

Con esto definió no solo el método de su novela, sino lo que vendría a ser el núcleo central de toda la literatura moderna, es decir, y no casualmente, la definición del recurso del fluir de la consciencia.

La forma y el método de cómo registrar esos átomos mientras van cayendo en la mente de los personajes a través de las técnicas del fluir de la consciencia fueron ideados por Woolf para desarrollar *Mrs. Dalloway*, que como respuesta al *Ulysses* de Joyce también se desarrolla durante un solo día, en este caso en Londres. Woolf basó su método en la profundidad de los personajes, lo que ella misma llamó *character-reading*, su gran descubrimiento que convirtió a *Mrs. Dalloway* en el gran acontecimiento literario que sigue siendo hoy en día. La idea del *character-reading* como ella lo definió en su diario [1980: 272] se basó en cavar túneles dentro de sus personajes, rebuscando en sus mentes, en su pasados, en sus memorias y conectando todos estos túneles para hacerlos salir en los momentos del presente de la novela. Al inicio ya abre la puerta del túnel del personaje principal, Clarissa Dalloway [2021: 1]:

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton' into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking Her mind until Peter Walsh said, 'Musing among the vegetables? - was / that it? - 'I prefer men to cauliflowers - was that it? He must have said it at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace - Peter Walsh. He would be back from India one of these days, June or July, she forgot which, for his letters were awfully dull.

El personaje literal y simbólicamente abre la puerta del presente y el narrador nos introduce en las profundidades del puente de este personaje, en un recuerdo concreto, presentando y así conectando además desde la consciencia del personaje a otro personaje principal de la novela, Peter Walsh. Woolf lo logra principalmente a través de continuos *flashback* con un uso magistral del montaje en el que va definiendo sus personajes, otorgándoles cuatro dimensiones en una historia tridimensional a través de sus recuerdos y su pasado, usando la realidad del presente de la novela como detonante [2021: 2]:

For having lived in Westminster - how many years now? over twenty, - one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street.

Un ejemplo es el uso del sonido, el del Big Ben en concreto, como una marca del tiempo que organiza la narrativa para traer el presente a la novela y a los personajes y también para cambiar de forma fluida de la consciencia de un personaje a la de otro. Es el sonar de las campanas del Big Ben el hilo que conduce la historia y la mantiene en ese constante fluir del presente al pasado, de la profundidad a la superficie de los puentes de los personajes sin perderse. En un uso bastante cinematográfico de la narración, Woolf utiliza al Big Ben como un símbolo, una especie de MacGuffin literario que conduce la novela. Ese primer estruendo, ese *Boom* representa el comienzo de la *odisea* de Clarissa Dalloway.

Los constantes cambios de punto de vista y de consciencia por medio del monólogo interior directo e indirecto van conectando los personajes de forma natural y fluida. Es de suma importancia la manera en que los demás miran a Clarissa, lo que piensan los demás de ella define a los personajes y, sobre todo, la define a ella. De hecho, tal es esa importancia que la novela termina no dentro de la consciencia de Clarissa, sino en la de Peter Walsh viéndola a ella [2021: 166]: “*I will come, said Peter, but he sat on for a moment, What is this terror? what is this ecstasy? he thought to himself. What is it that fills me with extraordinary excitement? It is Clarissa, he said. For there she was*”. Es más, dentro de la novela Woolf utiliza una imagen para describir el mismo método con el que ha compuesto su obra en la mente de dos personajes distintos; primero en la mente de Clarissa Dalloway [2021: 35]:

She looked at Peter Walsh; her look, passing through all that time and that emotion, reached him doubtfully; settled on him tearfully; and rose and fluttered away, as a bird touches a branch and rises and flutters away. Quite simply she wiped her eyes.

Más adelante en la mente de Septimus [2021: 125]:

She held her hands to her head, waiting for him to say did he like the hat or not, and as she sat there, waiting, looking down, he could feel her mind, like a bird, falling from branch to branch, and always alighting, quite rightly; he could follow her mind, as she sat there in one of those loose lax poses that came to her naturally, and, if he should say anything, at once she smiled, like a bird alighting with all its claws firm upon the bough.

Y se puede apreciar además el cambio de consciencia de Lucrezia, la pareja de Septimus, de una manera sutil, casi imperceptible si no se presta la atención adecuada. La razón del hecho de definir la idea de su método en imágenes casi idénticas en la mente de Clarissa Dalloway y Septimus Warren Smith no es casualidad, pues son los puentes de estos dos personajes los que más se conectan, sin ni siquiera conocerse en persona. Woolf crea entre ambos personajes un leve pero intenso desdoblamiento, la tragedia, la aprehensión se va afincando cada vez más fuerte a medida que la novela avanza, hasta llegar al suicidio de Septimus y la noticia de la muerte durante la fiesta de Clarissa [2021: 56]: “*Oh! thought Clarissa, in the middle of my party, here's death, she thought*”. Ahí establece los paralelismos entre los dos, Clarissa y Septimus, la vida y la muerte, la cordura y la locura, la felicidad y la depresión, la fiesta y el suicidio.

Cabe destacar que Woolf utiliza el ritmo, las palabras y la expresividad para definir las consciencias de sus personajes. Ahí está el paralelismo entre Clarissa y Septimus, este último desarrollado con una sensibilidad poética más expresiva por estar más cercano a la muerte. Todas las incursiones en la mente de Septimus muestran una continua aprehensión y un estado mental negativo, una representa la cordura mientras el otro la locura, una la felicidad mientras el otro la depresión. Ambos personajes existen en paralelo, pero comparten diferentes recuerdos que en la novela son definidos como momentos aprehensivos y momentos exquisitos, y mientras los primeros parecen perseguir a los personajes, los últimos, “*the exquisite moments*” [2021: 29], como los define Clarissa utilizando otra imagen, son como un regalo muy bien envuelto solo para conservarlo, pero no para mirarlo. De hecho, son estos dos personajes los que suelen tener verdaderas incursiones mentales propias, mientras que los demás personajes suelen expresar sus pensamientos sobre alguno de estos dos personajes.

El simbolismo es realmente importante durante toda la novela, son pequeños detalles y objetos que van definiendo las escenas de una forma u otra. Es ahí donde entra el carácter teatral en la novela: en una escena totalmente dramática, el primer encuentro entre Peter Walsh y Clarissa Dalloway. Los personajes afrontan la conversación como si se tratase de una batalla, uno abriendo incansablemente la navaja de bolsillo y la otra sosteniendo en su mano la aguja de coser mientras conversan. Pero no solo ahí, pues, en una escena totalmente teatral, Peter Walsh camina por el parque y más que como un monólogo interior sus pensamientos son abordados como un soliloquio, más elaborados

y objetivos, como si pensara en voz alta. E incluso el narrador en esta escena realiza las acotaciones como si de una obra de teatro se tratara [2021: 66]:

The compensation of growing old, Peter Walsh thought, coming out of Regent's Park, and holding his hat in hand, was simply this; that the passions remain as strong as ever, but one has gained - at last! - the power which adds the supreme flavour to existence - the power of taking hold of experience, of turning it round, slowly, in the light. A terrible confession it was (he put his hat on again), but now, at the age of fifty-three, one scarcely needed people any more.

Lo que debería ser un monólogo interior a simple vista, en realidad se vuelve un soliloquio por su expresividad, incluso con exclamaciones como “*at last*”, y sobre todo con las acotaciones típicas de una obra teatral: “(*he puts his hat on again*)”.

La novela aún la fluidez de la narratividad, la belleza de lo poético y la intensidad del teatro, elementos que se pueden encontrar en la traducción combinada con la que Woolf compone su novela, principalmente la *Odisea* homérica, Shakespeare, la poesía de William Blake y sobre todo el ritmo y el simbolismo de “The Waste Land” de T. S. Eliot. El montaje también está logrado de manera magistral, utilizando el sonido para darle una ilusión de simultaneidad a la novela y las acciones y para poder ir de una consciencia a otra. En la escena final de la fiesta, elaborada como una ofrenda en paralelo con el suicidio, el montaje a través del punto de vista utiliza un ritmo frenético en el que pareciera que las consciencias danzaran unas con otras, cambiando más rápidamente, tejiendo una telaraña con la mente de los personajes.

La exactitud y el rigor con el que se debe afrontar la traducción de una obra como *Mrs. Dalloway* deben ser absolutos. La presencia continua y fluida, intensa y profunda del fluir de la consciencia hace que sea así, porque son los detalles los que hacen de la novela la gran obra maestra que es. Así como Woolf ideó el desarrollo de sus personajes a través del *character-reading* cavando túneles para cada personaje, así debe ser la labor del traductor, adentrándose en cada túnel, en cada rincón de la consciencia de los personajes que la componen para investigar y detectar cada detalle que se pueda encontrar.

A continuación, se analizarán algunos fragmentos seleccionados de la novela, junto con la traducción al español de José Luis López Muñoz [2018]. La edición de *Mrs. Dalloway* utilizada es la editada por Stella McNichol que vio la luz en 2021.

Tiene sentido comenzar con un fragmento en el que el punto de vista se adentra en la mente de Clarissa Dalloway, a través del monólogo interior indirecto, con el uso del estilo indirecto libre, la descripción omnisciente y la imagen poética. Pero además, en

este fragmento Woolf hace una traducción combinada directa de Shakespeare, en concreto de la escena segunda del acto IV de *The Tragedie of Cymbeline* [1611]. Antes de este fragmento ya había hecho mención a Shakespeare y a la obra [2021: 25]

Fear no more, said Clarissa. Fear no more the heat o' the sun; for the shock of Lady Bruton asking Richard to lunch without her made the moment in which she had stood shiver, as a plant on the river-bed feels the shock of a passing oar and shivers: so she rocked: so she shivered.

El narrador hace mencionar esa primera parte de la cita de Shakespeare, “*Fear no more*”, en voz alta, para luego adentrarse en la mente del personaje pronunciando el verso completo: “*Fear no more the Heat o' the sun*”. Pero este no es un verso cualquiera. Como todo lo que sucede en literatura, especialmente en la literatura del *fluir* de la consciencia, tiene un peso y una razón de ser que funciona como motivo de la novela y como una idea germinal. De hecho, se menciona muy pronto, la primera vez cuando Clarissa Dalloway la ve en un libro abierto (el de Shakespeare) en el escaparate de una librería cuando va camino a comprar las flores. El verso de Shakespeare es el comienzo de la canción que se canta durante un funeral [Mowat 2023:180]:

Fear no more the heat o' th' sun,
Nor the furious winter's rages;
Thou thy worldly task hast done,
Home art gone and ta'en thy wages
Golden lads and girls all must,
As chimney-sweepers, come to dust.

La canción hace referencia a la muerte como parte natural de la vida, algo que todos deben padecer, como el calor del sol. No por casualidad Clarissa Dalloway lee la frase en el libro, pues justo en ese momento está pensando en la guerra y en la muerte. Ella, como símbolo de vida en la novela, pero inevitablemente viéndose afectada por la muerte, está convencida de que la vida debe continuar, de que no hay que temer a la muerte, y esa es la razón de la fiesta, la fiesta que continúa incluso cuando la muerte cercana, el suicidio de Septimus, llega a oídos de todos los asistentes. Es el verso un símbolo de la aprehensión que también de forma fluida en las consciencias de los personajes está constantemente presente, en especial en la de Septimus, siempre con la certeza de que algo malo va a suceder y preguntándose [2021: 11] “*The world has raised its whip; where will it descend?*” El verso de la canción queda grabado en la memoria de Clarissa, quien lo recuerda de nuevo en el fragmento citado anteriormente y también más adelante en otro fragmento que se analizará a continuación. Pero no queda

ahí, pues también el mismo Septimus, momentos antes de morir, pronuncia el verso en una escena que funciona como espejo de ambos personajes. El verso de la canción de *Cymbeline* resulta ser un hilo conductor del tema de la novela: la dualidad de la vida y la muerte convergiendo en un solo lugar, en dos escenas y en dos personajes, la fiesta y el suicidio, Clarissa y Septimus.

Veamos de nuevo el fragmento con la traducción de López Muñoz [2018: 40]:

Fear no more, said Clarissa. Fear no more the heat o' the sun; for the shock of Lady Bruton asking Richard to lunch without her made the moment in which she had stood shiver; as a plant on the river-bed feels the shock of a passing oar and shivers: so she rocked: so she shivered.

No debes temer ya -dijo Clarissa. No debes temer ya el ardor del sol; porque la sorpresa de que Lady Bruton invitase a Richard a almorzar sin contar con ella le había hecho estremecerse, como una planta en el lecho del río siente el golpe de un remo que pasa; ella había vibrado igual, se había estremecido de la misma manera.

Por comenzar con el verso de Shakespeare, López Muñoz decide consultar directamente una traducción de la obra de *Cymbeline*, añadiendo una nota al pie de página con la indicación de que es una traducción de José María Valverde. Es una de las posibles opciones cuando el traductor se enfrenta a este tipo de traducción combinada indirecta. Pero si se está frente a un texto externo en el mismo idioma que se está traduciendo, ¿por qué no aventurarse a traducir también a Shakespeare? Al menos ese verso o parte de la canción, cuyo estudio, no está de más recordar, se hace más que necesario durante el proceso de trazado de lecturas para poder entender la importancia y el porqué de su recurrente presencia en la novela de Woolf. ¿Es acaso un síntoma de inseguridad recurrir a una traducción y a un traductor de más autoridad por tratarse de Shakespeare? Es difícil saberlo, y aunque la opción sea acertada, la nota al pie con la referencia precisamente a otro traductor del mismo idioma que se está traduciendo le resta fluidez e interrumpe la lectura. Por otro lado, y centrándonos ahora en la traducción de l verso de Shakespeare de Valverde, la forma verbal que decide usar, “No debes temer ya”, no refleja las propiedades musicales del verso de Shakespeare y vuelve la frase intrincada para sus posteriores usos. El resto del fragmento, como no es de extrañar, va en el mismo simbolismo de la canción de *Cymbeline*, es un fragmento aprehensivo en el que el uso potente de la imagen, esta vez de forma visual, refleja el estado mental de Clarissa Dalloway, algo que solo se puede detectar con una traducción interna rigurosa

y efectiva. Por sus propiedades aprehensivas, el campo semántico del fragmento debe estar dentro de esa aprehensión. Así, para logra el isomorfismo en la traducción externa, hace falta tener todos estos aspectos en cuenta, el simbolismo de la imagen, la fuerza de las palabras y el lenguaje poético presente en ella también por medio de la repetición. “La sorpresa” como equivalente de “*The shock*” si bien es válido no es la mejor opción y la que mayor carga de aprehensión posee. Pero el verdadero problema de la traducción de López Muñoz es de traducción interna: la incomprensión y la lectura errónea de la imagen rompe con la propiedad visual que esta posee. De nuevo, no es casualidad que el problema más grave de este fragmento esté precisamente en el uso de una técnica del fluir de la consciencia, en este caso de una imagen poética, un símil cuya extensión y lejanía entre los elementos lo hace más difícil para su traducción interna, y por ende también para su traducción combinada y externa. “*For the shock of Lady Bruton asking Richard to lunch without her made the moment in which she had stood shiver; as a plant on the river-bed feels the shock of a passing oar and shivers: so she rocked: so she shivered*”. Toda esta segunda parte del fragmento compone la imagen, una imagen con muchos elementos: primero “*The shock*” (como elemento A1.1) por la noticia de haber invitado a Richar a almorzar sin ella, que aporta el segundo elemento, “*made the moment in which she had stood shiver*” (como elemento A1.2), para luego seguir el símil con el elemento A2, “*as a plant on the river-bed feels the shock of a passing oar and shivers: so she rocked: so she shivered*”. Si se presta atención, la imagen es bastante visual, por lo tanto, esa propiedad debe mantenerse. En un primer instante ese verbo tan importante como es “*shiver*” para la imagen tiene un uso irracional, porque quien se “estremece” en realidad es el momento en el que ella, Clarissa, se detiene a pensar en la noticia, no es ella la que se estremece, sino su alrededor, la percepción y la consciencia del momento desde su mente, claro está. No es sino hacia el final de la imagen cuando ella termina estremeciéndose también. La clave está en que la comparación del símil, el segundo elemento con el que se compara la acción de estremecerse y que le brinda la propiedad visual, es también un elemento no humano: una planta en el lecho del Río. Esta comparación crea un tercer término, inefable, como todas las imágenes que de inmediato genera un ambiente visual en el texto, una especie de neblina y confusión que incluso se puede llegar a sentir alrededor del personaje. En un error de traducción interna y falta de comprensión de la imagen, López Muñoz ignora el momento y explicita desde un principio que Clarissa se estremece ante la noticia, debilitando esa propiedad visual que se acaba de explicar: “porque la sorpresa de que Lady Bruton

invitase a Richard a almorzar sin contar con ella le había hecho estremecerse”. Esto hace que el final del fragmento, ese final poético, lleno de ritmo y repetición se vea debilitado al construir la imagen erróneamente. Al ser ella desde un principio la que se estremece como una planta, y el hecho de que al final lo vuelva a decir, le resta incluso importancia y valor al fragmento y al momento de Clarissa. Pero es que, además, también esa parte final está mal recreada, pues el tiempo verbal no es el correcto y de nuevo el uso del verbo “vibrar” como equivalente de *rock* no crea el isomorfismo deseado. El texto base, que termina con un verso que cierra la imagen de forma circular, “*so she rocked: so she shivered*”, parece ser un texto totalmente distinto en la traducción de López Muñoz: “ella había vibrado igual, se había estremecido de la misma manera”. El tiempo verbal le resta fluidez a la imagen y a la escena en general, además de no guardar concordancia con lo anterior. Cuando se traduce un texto como *Mrs. Dalloway*, pero en realidad cualquiera en el que abunde el fluir de la consciencia, se debe ser narrador, poeta y dramaturgo, y tener la capacidad de recrear los elementos de cada género debe ser tarea fundamental.

La opinión general de que la obra maestra de Woolf esté más cercana a la poesía que a la narración no se ha generado por nada, sino que el uso constante del lenguaje poético es aspecto fundamental de *Mrs. Dalloway*, porque así lo es también la mente y la consciencia de los personajes, que igual que versos van saltando uno a otro, de una consciencia a otra. En este segundo fragmento, en el que también se hace referencia a la canción de *Cymbeline*, se puede apreciar en un grado mayor el aspecto poético: la creación de una imagen inmensa de un momento mínimo para representa, de nuevo, el estado mental del personaje de Clarissa Dalloway [2021: 32]:

Quiet descended on her, calm, content, as her needle, drawing the silk smoothly to its gentle pause, collected the green folds together and attached them, very lightly, to the belt. So on a summer's day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall; and the whole world seems to be saying 'that is all' more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, That is all. Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And the body alone listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away barking and barking.

El narrador en este caso hace referencia a la imagen que pretende crear: “*Quiet descended on her, calm, content*”. Esos son los elementos, ese es el estado mental en el que va a profundizar, aún más, el túnel de la mente del personaje de Clarissa Dalloway. Esa calma, esa satisfacción son de inmediato traídos a la realidad del momento por

medio de la narratividad de una actividad rutinaria como es coser el vestido que llevará a la fiesta, para luego usarla como primer elemento de una imagen inmensa como el océano en el que está creada y así conectar su estado mental, ese de calma en el que la aprehensión (la ansiedad) siempre amenaza. El inicio del verso de Shakespeare vuelve a aparecer, “*Fear no more*”, y junto a él otra frase que también se hace eco a lo largo de la novela, “*That is all*”, que conecta y crea el contraste entre la vida y la muerte. La imagen se llena de elementos, gana en sentido y, por ende, en complejidad y profundidad, se sumerge en la consciencia de Clarissa para luego volver con el sonido a la realidad del momento, no solo de los perros ladrando, sino con el sonido de alguien llamando a la puerta: “*Heavens, the front-door bell!*”, un ejemplo del uso magistral del montaje a través del sonido. De nuevo en esta imagen de gran extensión el ritmo es fundamental, al igual que la fluidez de sus elementos, tanto en cuanto al sentido como en cuanto a la forma. Veamos la traducción de López Muñoz:

*Quiet descended on her, calm,
content, as her needle, drawing the
silk smoothly to its gentle pause,
collected the green folds together
and attached them, very lightly, to
the belt. So on a summer's day
waves collect, overbalance, and fall;
collect and fall; and the whole world
seems to be saying 'that is all' more
and more ponderously, until even the
heart in the body which lies in the
sun on the beach says too, That is
all. Fear no more, says the heart.
Fear no more, says the heart,
committing its burden to some sea,
which sighs collectively for all
sorrows, and renews, begins,
collects, lets fall. And the body alone
listens to the passing bee; the wave
breaking; the dog barking, far away
barking and barking.*

La paz se adueñó de Clarissa, haciendo que se sintiera tranquila y satisfecha mientras la aguja, estirando dulcemente la seda hasta el final de su sosegado recorrido, reunía los pliegues verdes y los sujetaba suavemente a la cintura. Así, en un día de verano, las olas se reúnen, pierden el equilibrio y caen, se reúnen y caen; y el mundo entero parece estar diciendo «eso es todo» cada vez con más fuerza, hasta que incluso el corazón del cuerpo que está tumbado al sol en la playa dice también «eso es todo». No debes temer ya, dice el corazón, entregando su carga a algún mar que suspira colectivamente por todos los sufrimientos y renueva, comienza, reúne y deja caer. Y tan sólo el cuerpo escucha a la abeja que pasa, la ola que rompe, el perro que ladra, que ladra una y otra vez a lo lejos.

De inmediato el lenguaje poético se ve afectado por la decisión del traductor, la decisión de “narrativizar” el ritmo poético del fragmento y por medio de la decisión sintáctica verbal provoca que la escena pierda muchísima fuerza: “La paz se adueñó de Clarissa, haciendo que se sintiera tranquila y satisfecha”. Además, rompe con el lenguaje poético y sobreinterpreta lo que en realidad está en el texto base, otro error de traducción

interna, pues no es “la paz” lo que la hace sentir “tranquila y satisfecha”, de hecho, la decisión de usar “la paz” como equivalente de “*quiet*” es bastante cuestionable y se podría entender si luego se usara la palabra “calma”, pero el traductor decide utilizar “tranquilidad” como equivalente de “*calm*”. En realidad, de un forma bastante poética, el narrador, en un uso característico del fluir de la consciencia, comienza el fragmento con un lenguaje fragmentado, como si de un verso se tratara: “*Quiet descended on her, calm, content*”. Son esos tres elementos, “*quiet*”, “*calm*” y “*content*”, los que “descienden” o, como bien traduce esta vez López Muñoz, se adueñan de ella. De aquí, el narrador pasa, como si se tratara de un cambio de punto de vista a un modo cámara, a describir la acción de una tarea doméstica, la de coser el vestido, esa que ha hecho que la calma y la satisfacción descendan sobre Clarissa. Por su narratividad y objetividad, la descripción de la acción no presenta mayores dificultades que aquellas que presenta toda traducción externa, el sentido es directo y objetivo, pero inmediatamente después, como si fuesen olas las que componen el texto mostrando la superficie para luego sumergirse, la imagen que sigue rompe con la realidad de la tarea doméstica y se vuelve a sumergir en las profundidades del sentido, sin olvidar esa acción, claro está. Y es que los movimientos siguen haciendo referencia a los movimientos de la mano mientras cose y también al estado mental de Clarissa. La decisión del traductor de introducir la imagen con “Así” le vuelve a restar fluidez al texto. La elección de palabras es de nuevo un problema: utilizar “reunirse” como equivalente de “*collect*” cuando se está hablando de las olas le resta fuerza y fluidez, además de que rompe con la ambigüedad de “*collect*”, que se puede asociar en inglés con los recuerdos y los pensamientos. En coherencia con su decisión, aunque López Muñoz utiliza la traducción de Valverde “No debes temer ya” para la referencia al verso de Shakespeare en *Cymbeline*, sin embargo, esta vez decide prescindir de la repetición, de nuevo narrativizando un fragmento que se caracteriza principalmente por su lenguaje poético y su ritmo:

*Fear no more, says the heart. Fear
no more, says the heart, committing
its burden to some sea, which sighs
collectively for all sorrows, and
renews, begins, collects, lets fall.*

No debes temer ya, dice el corazón,
entregando su carga a algún mar que
suspira colectivamente por todos los
sufrimientos y renueva, comienza, reúne y
deja caer.

Ya casi al final de la novela, conectando ambos personajes, creando el contraste entre ellos pero al mismo tiempo estableciendo una relación como si de un espejo se tratara, Woolf continúa y termina la traducción combinada del verso de Shakespeare haciendo

que Septimus también lo traiga a sus pensamientos, y lo hace como si fuese una continuación de la escena anterior de Clarissa mientras cose, llevando la imagen hacia la naturaleza, hacia el océano y hacia las olas, con aspectos comunes en el sonido, con una brillante elaboración del montaje. Como anota Merve Emre en su edición de *Mrs. Dalloway* [2021: 181]:

Lying on the couch, Septimus concentrates all the thoughts and sensations he has experienced earlier in the novel: the light glimpsed through the trees; the leaves beckoning; the flap of the waves, the birdsong; and the Shakespearean refrain, urging bravery. The ecstasy of life surges and crests as death encroaches. As the moment of his suicide approaches, the novel begins to repeat itself with a tremendous sense of urgency, knitting together the visions of connectivity shared by Clarissa and Septimus.

Woolf termina cosiendo las visiones de ambos personajes, como señala Emre, siguiendo la imagen anterior y conectándola con la siguiente [2021: 118-119]:

Going and coming, beckoning, signalling, so the light and shadow, which now made the wall grey, now the bananas bright yellow, now made the Strand grey, now made the omnibuses bright yellow, seemed to Septimus Warren Smith lying on the sofa in the sitting-room; watching the watery gold glow and fade with the astonishing sensibility of some live creature on the roses, on the wall-paper. Outside the trees dragged their leaves like nets through the depths of the air; the sound of water was in the room, and through the waves came the voices of birds singing. Every power poured its treasures on his head, and his hand lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating, on the top of the waves, while far away on shore he heard dogs barking and barking far away. Fear no more, says the heart in the body; fear no more. He was not afraid. At every moment Nature signified by some laughing hint like that gold spot which went round the wall there, there, there - her determination to show, by brandishing her plumes, shaking her tresses, flinging her mantle this way and that, beautifully, always beautifully, and standing close up to breathe through her hollowed hands Shakespeare's words, her meaning.

De una forma magistral hace consciente a Septimus de que la frase pertenece a Shakespeare, al cual hace mención en su monólogo interior indirecto del último párrafo. Este fragmento comienza con la descripción omnisciente del ambiente en el que Septimus se encuentra y desde su consciencia se puede ver lo que él ve; acto seguido se recrean algunas imágenes claras para luego pasar a una narratividad de un ritmo frenético, de nuevo utilizando la descripción omnisciente, el simbolismo y el montaje. El texto se va transmutando y conectando con la imagen de Clarissa mientras cose, pues Woolf utiliza su técnica de *character-reading* para conectar los puentes de ambos personajes a través del mar, cuando Septimus recuerda su mano flotando en el agua, sobre las olas, mientras escucha a los perros ladrar, igual que Clarissa, para llegar muy

pertinentemente al verso de Shakespeare, “*Fear no more*”, para luego terminar el último párrafo con otra imagen de la naturaleza. Todo ello justo antes de suicidarse, jugando con ese contraste entre la vida y la muerte, admirando la belleza de la naturaleza antes de encontrar la muerte. Es justo lo opuesto a lo que hace Tolstoi en otro de los suicidios más importantes y representativos de la literatura, aquel de Anna Karenina, cuya mirada y consciencia antes de saltar a las vías del tren se posa en la fealdad, en lo hostil y en la negatividad que la rodea. Woolf decide hacer lo opuesto con Septimus, su mirada se posa en la belleza de lo natural, incluso llega a sentirse feliz, porque esa idea ya se ha introducido al inicio de la novela en la consciencia de Clarissa, de nuevo haciendo una traducción combinada directa de Shakespeare, esta vez a *Othello* [Mowat 2023: 28]:

with the rooks flaunting up and down in the pink evening light, and dressing, and going downstairs, and feeling as she crossed the hall 'if it were now to die, 'twere now to be most happy 31 That was her feeling - Othello's feeling, and she felt it, she was convinced, as strongly as Shakespeare meant Othello to feel it, all because she was coming down to dinner in a white frock to meet Sally Seton!

El contraste entre la vida y de la muerte se hace más claro al final, el suicidio y la fiesta, y el verso de Shakespeare se vuelve aún más real para Septimus, que ya no le teme a la muerte, sino que la ve como algo más que hay que padecer, como el calor del sol de un día de verano. Así lo traduce López Muñoz:

Going and coming, beckoning, signalling, so the light and shadow, which now made the wall grey, now the bananas bright yellow, now made the Strand grey, now made the omnibuses bright yellow, seemed to Septimus Warren Smith lying on the sofa in the sitting-room; watching the watery gold glow and fade with the astonishing sensibility of some live creature on the roses, on the wall-paper. Outside the trees dragged their leaves like nets through the depths of the air; the sound of water was in the room, and through the waves came the voices of birds singing. Every power poured its treasures on his head, and his hand lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating, on the top of the waves, while far away on shore he heard dogs barking and barking far away. Fear no more, says the heart in the body; fear no more. He was not afraid. At every moment Nature signified by some laughing hint like that gold spot which went round the wall there, there, there - her determination to show, by brandishing her plumes, shaking her tresses, flinging her mantle this way and that, beautifully, always beautifully, and standing close up to breathe through her hollowed hands Shakespeare's words, her meaning.

A Septimus Warren Smith, tumbado en el sofá del cuarto de estar, le parecía que las luces y las sombras -que tan pronto teñían la pared de gris y los plátanos de amarillo brillante como trasladaban el gris al Strand y el amarillo brillante a los ómnibus- iban y venían por cuenta propia, le hacían señas y le indicaban cosas, y contemplaba fascinado el oro acuoso que, con la asombrosa gama de matices de un ser vivo, brillaba y se desvanecía sobre las rosas o sobre el papel de la pared. En el exterior, los árboles arrastraban sus hojas como redes a través de las profundidades del aire; el sonido del agua llenaba la habitación y, junto con las olas, llegaba el canto de los pájaros. Todas las potencias derramaban sus tesoros sobre su cabeza, y su mano yacía sobre el respaldo del sofá, como la había visto mientras se bañaba, flotando, por encima de las olas, mientras muy lejos, en la orilla, oía ladrar a los perros, lejos, muy lejos. No debes temer ya, dice el corazón dentro del cuerpo; no debes temer ya.

No tenía miedo. A cada momento la Naturaleza le indicaba por medio de algún indicio risueño, como aquella mancha dorada que giraba por la pared -ahí, allí, un poco más allá-, su determinación de dar a conocer -extendiendo las plumas, agitando las trenzas, moviendo de un lado a otro su manto, rebosante de hermosura, siempre rebosante de hermosura, y acercándose mucho para susurrarle al oído las palabras de Shakespeare- sus intenciones.

Como un elemento característico del fluir de la consciencia, Woolf elabora una descripción omnisciente del ambiente donde se encuentra el personaje con una frase bastante extensa y fluida. El ritmo frenético se adelanta a lo que va a suceder, cambia como va cambiando constantemente el punto de vista y construye un río de sensaciones, lleno de simbolismo y luz a través de la descripción omnisciente. La imagen que recrea Woolf por medio de esa descripción es una imagen de movimiento: como si de olas se tratara, las luces y las sombras parecen ir y venir proyectándose en los objetos que Septimus percibe. Una imagen visual que se compone a través del ritmo y una imagen que se pierden en la traducción de López Muñoz, quien en una intrincada composición

sintáctica no logra recrear los movimientos de la luz y la sombra sobre esos objetos. Más grave aún nos parece el hecho de que incluso el inicio de este fragmento sea casi ininteligible debido a un claro error de traducción interna y de composición:

A Septimus Warren Smith, tumbado en el sofá del cuarto de estar, le parecía que las luces y las sombras -que tan pronto teñían la pared de gris y los plátanos de amarillo brillante como trasladaban el gris al Strand y el amarillo brillante a los ómnibus- iban y venían por cuenta propia, le hacían señas y le indicaban cosas, y contemplaba fascinado el oro acuoso que, con la asombrosa gama de matices de un ser vivo, brillaba y se desvanecía sobre las rosas o sobre el papel de la pared.

Además del ritmo que no logra recrear, es el error en la traslación del sentido lo que más llama la atención; el cambio de estructura se puede justificar, añadiendo al sujeto a la acción al principio, sin embargo, es injustificables que el fragmento que más carga de sentido tiene bajo la presencia de continuas imágenes, que como olas van yendo y viniendo, en la traducción de López Muñoz se mezclen, se confundan y se terminen por perder en su totalidad. Primero la pérdida del ritmo al recrear el vaivén de la luz y los colores en los objetos hace que incluso la frase se entorpezca: “que tan pronto teñían la pared de gris y los plátanos de amarillo brillante como trasladaban el gris al Strand y el amarillo brillante a los ómnibus”, como equivalente de “*which now made the wall grey, now the bananas bright yellow, now made the Strand grey, now made the omnibuses bright yellow*”, con ese vaivén tan bien logrado en el texto base que no se logra en la traducción. También se nota la incapacidad para descifrar a qué se refiere la palabra *Strand*, que en tal caso vendría a ser “la” Strand, pues no es más que una conocida calle de Londres. Pero es que el fragmento se oscurece aún más, porque López Muñoz traduce “contemplaba fascinado el oro acuoso que, con la asombrosa gama de matices de un ser vivo, brillaba y se desvanecía sobre las rosas o sobre el papel de la pared” como equivalente de “*watching the watery gold glow and fade with the astonishing sensibility of some live creature on the roses, on the wall-paper*”. Ese “contemplar fascinado” y la “asombrosa gama de matices” no son más que sobreinterpretaciones que, por una parte, explicitan lo que no está explícito en el texto base y, por otra, impiden los diferentes sentidos que logra el texto base, sobre todo con “*astonishing sensibility*”. Hacia la mitad del fragmento el texto es más narrativo y la descripción más objetiva eliminando los problemas que se encuentran en la primera parte y facilitando su traducción en todos los niveles, algo que se nota en el acierto de la traducción de López Muñoz: “En el exterior, los árboles arrastraban sus hojas como redes a través de las

profundidades del aire; el sonido del agua llenaba la habitación y, junto con las olas, llegaba el canto de los pájaros”. De nuevo, siendo coherente utiliza el texto de Valverde, “no debes temer ya”, para el verso de Shakespeare e inmediatamente después se vuelve a la imagen inicial de las luces y la sombra desde los ojos de Septimus, la naturaleza y su belleza, que finalmente es la que le susurra al oído, como si de una premonición o una señal se tratara, las palabras de Shakespeare y su sentido.

Además de la traducción combinada de Shakespeare, Woolf también utiliza otros textos fundamentales para la composición de *Mrs. Dalloway*, y desde un plano general la novela puede ser vista, como sucede con el *Ulysses* de Joyce, como una traducción combinada de la *Odisea*, en este caso, desde el punto de vista de Penélope, quien vendría a ser Clarissa Dalloway. De hecho, la presencia de Homero se puede sentir en este fragmento en el que Woolf utiliza una imagen directa de la *Odisea*, sin cuyo trazado de lectura la imagen se complica de tal manera que se hace muy difícil de comprender [2021: 57]:

It was the heat wave presumably, operating upon a brain made sensitive by eons of evolution. Scientifically speaking, the flesh was melted off the world. His body was macerated until only the nerve fibres were left. It was spread like a veil upon a rock.

En Regents Park, Septimus presencia cómo su cerebro comienza a crear alucinaciones y visiones, el afectado estado mental del personaje se aprecia claramente en esta escena en la que Woolf hace referencia al canto V de la *Odisea* en que la diosa Ino salva a Ulises de la tormenta de Poseidón, entregándole un velo de protección para que pudiera llegar a la orilla. Sin este trazado de lecturas, sin reconocer esta referencia, esas imágenes finales se vuelven oscuras y difíciles de comprender: “*His body was macerated until only the nerve fibres were left. It was spread like a veil upon a rock*”. La importancia de la traducción interna y la traducción combinada en el trazado de lecturas se hace fundamental para su comprensión y su posterior traducción externa. López Muñoz lo resuelve de esta manera [2018: 85]:

It was the heat wave presumably, operating upon a brain made sensitive by eons of evolution. Scientifically speaking, the flesh was melted off the world. His body was macerated until only the nerve fibres were left. It was spread like a veil upon a rock.

Probablemente era la ola de calor, influyendo sobre un cerebro sensibilizado por innumerables milenios de evolución. Científicamente hablando, la carne se licua. Su cuerpo se maceraba hasta que sólo quedaban las fibras nerviosas que se extendían como un velo sobre una roca.

El principio del fragmento no presenta mayores dificultades por sus propiedades narrativas objetivas. Es a partir del momento en que se comienza a construir la imagen de la *Odisea*, por su propiedad de imagen poética, cuando el texto gana en dificultad y se observan los problemas de la traducción. López Muñoz traduce “Científicamente hablando, la carne se licua”, como equivalente de “*Scientifically speaking, the flesh was melted off the world*”, haciendo referencia a Odiseo, quien al llegar a la orilla sobre las piedras se vio con la piel y los huesos rotos, al mismo tiempo que asocia la ola de calor con el uso de la palabra “*melted*”. El traductor se decide por el uso de “licua”, una imprecisión terminológica que rompe con el sentido de la imagen. Pero también la imagen se ve afectada por el ritmo y la forma verbal que el traductor decide usar con ese pretérito imperfecto que no consigue crear la imagen que sí se crea en el texto base. Se puede intuir, además, que el traductor no detectó la traducción combinada de la imagen de la *Odisea*, pues su imagen falla precisamente en la recreación del sentido, pues no son las fibras nerviosas las que se extienden como un velo sobre la roca, sino su cuerpo, haciendo referencia a ambos elementos de la imagen de Homero, el velo de la diosa Ino y el cuerpo de Ulises herido sobre las rocas.

Hacia el final de la novela, la narración gana en intensidad. Cuando comienza la fiesta de Clarissa, toda la novela parece condensarse en esa sola escena, conecta todos los túneles en un solo evento, o en dos, mejor dicho, contradictorios pero naturales, la vida y la muerte, la fiesta de Clarissa y el suicidio de Septimus. Clarissa, al enterarse de la muerte de Septimus, comienza a considerar ciertos aspectos de la muerte; en un principio no entiende por qué se está hablando de la muerte en su fiesta, para luego en esos pensamientos conciliar la idea de la comunión de ambas y de que la vida debe continuar [Woolf 2021: 157]:

They went on living (she would have to go back; the rooms were still crowded; people kept on coming). They (all day she had been thinking of Bourton, of Peter, of Sally), they would grow old. A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death.

En un claro ejemplo de la narrativa poética y dramática que es *Mrs. Dalloway*, y la mayoría de los textos literarios que abordan el fluir de la consciencia, en este breve fragmento se puede observar claramente la fluidez de géneros y técnicas tan característica de estos textos. Por un lado, el texto tiene un ritmo fragmentado, acelera la

narración, el punto de vista con el uso del narrador omnisciente, esta vez afinado en la mente de Clarissa, lo que se logra por medio del monólogo interior indirecto; el uso de la imagen otorga tintes poéticos a todo el fragmento y las acotaciones, como si de una obra teatral se tratara, indican y hacen notar la presencia del narrador. Veamos la traducción de López Muñoz:

They went on living (she would have to go back; the rooms were still crowded; people kept on coming). They (all day she had been thinking of Bourton, of Peter, of Sally), they would grow old. A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death.

Ellos seguían viviendo (tendría que volver a la fiesta; los salones aún estaban llenos; seguía llegando gente). Ellos (se había pasado el día entero pensando en Bourton, Peter, Sally) se harían viejos. Había una cosa que importaba; una cosa envuelta en parloteo, desfigurada, oscurecida en su propia vida, de la que se prescindía a diario en favor de la corrupción, las mentiras, las vanas conversaciones. El suicida la había conservado. La muerte era desafío. La muerte era -por parte de personas que sentían la imposibilidad de alcanzar el centro que, místicamente, se les escapaba, que vivían una proximidad convertida en lejanía, un éxtasis desvirtuado, que se quedaban solas- un intento de comunicar. Había un abrazo en la muerte.

Como es de esperar, el inicio, a pesar de estar ya en la mente de Clarissa por medio del monólogo interior indirecto, es bastante objetivo debido a su narratividad, lo que facilita su traducción. Las acotaciones, a pesar de ser mentales, parecen acotaciones teatrales, indicaciones, en este caso para el lector, pero dando información del personaje. Sin embargo, a medida que el texto avanza gana en dificultad por la presencia de otras técnicas del fluir de la consciencia, y una serie de imágenes relacionadas con la muerte conecta con Septimus de una forma más directa y consciente y concilia el contraste entre la vida y la muerte. Los pensamientos de Clarissa le dan sentido a la muerte de Septimus y al mismo tiempo la muerte de Septimus le da sentido a la vida de Clarissa, creando un sentido de interdependencia de ambos personajes para la existencia de la novela. Es un encadenamiento de imágenes frenético, con un ritmo marcado y continuo que debe recrearse en el texto de llegada. La traducción interna se hace fundamental, como en toda traducción, al ser la primera tarea que cobra dificultad. Sin la comprensión de estas imágenes no es posible recrearlas de forma efectiva y eficaz, y es esto precisamente lo que sucede en la traducción de López Muñoz. En las primeras imágenes el traductor resuelve así: “Había una cosa que importaba; una cosa envuelta

en parloteo, desfigurada, oscurecida en su propia vida, de la que se prescindía a diario en favor de la corrupción, las mentiras, las vanas conversaciones. El suicida la había conservado”. Si bien esas primera imágenes están bien logradas, a partir de “de la que se prescindía a diario en favor de la corrupción, las mentiras, las vanas conversaciones” la imagen se desfigura, se oscurece y pierde tanto en ritmo como en sentido. Es ese el equivalente que López Muñoz recrea para “*let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved*”. Dos líneas como versos, cargados de poesía, de ritmo y de sentido, incidiendo en la repetición, como es común durante la novela, porque así lo hace la mente. Y, sin embargo, el traductor decide prescindir de la repetición optando por una solución más que dudosa, esas “vanas conversaciones” por “*chatter*”, que anteriormente ya había resuelto de forma correcta con el equivalente más cercano, “parloteo”, y que decide esta vez no usar, sin razón aparente. La imagen pierde sobre todo en fluidez por el uso del verbo “prescindir” y de “prescindir en favor de la corrupción, las mentiras, las vanas conversaciones”. El verbo “prescindir” no contiene los mismos valores que “*let drop*”, falla en la recreación de un sentido de “caída” que indica movimiento, fluidez. Pero es que además el verso del texto base indica una caída de esa “cosa que importa” en la corrupción, en las mentiras, en el parloteo, y no a favor de estas cosas, que es solo una interpretación del traductor, una lectura errónea de la imagen y del texto que otorga otro sentido que ciertamente no está explícito en el texto base. Al hablar del “suicida” como equivalente de “*this he had preserved*”, el traductor en vez de construir esa conexión entre ambos personajes parece alejarlos, la propiedad de cercanía que se recrea en el texto base se ve afectada por esta decisión, al igual que lo que sucede a continuación. El siguiente fragmento adolece de los mismos errores que el anteriormente analizado, a saber, la construcción sintáctica de la frase y las imágenes, y ese aspecto narrativo y poético que convive armoniosamente durante toda la novela se ve intrincado por una construcción que añade ininteligibilidad al texto y que le obliga al traductor a prescindir de ciertos elementos que restan sentido a las imágenes, unas imágenes que están creadas con un ritmo preciso, como las olas que se han usado antes, entre frases largas y cortas, alternando entre ellas. Las enrevesadas frases que construye el traductor borran esa armonía poético-narrativa y afectan en demasía a un fragmento de suma importancia hacia el final de la novela. El traductor utiliza un inciso, cambiando el orden de las frases, algo que sin duda se puede hacer, pero solo si este cambio logra un ritmo que mantenga el sentido del texto base y logre como resultado el equivalente más cercano posible, cosa que no sucede en este caso: “La muerte era -por

parte de personas que sentían la imposibilidad de alcanzar el centro que, místicamente, se les escapaba, que vivían una proximidad convertida en lejanía, un éxtasis desvirtuado, que se quedaban solas- un intento de comunicar”. De hecho, no hay un ritmo claro, simplemente una sola oración extremadamente larga que hace perder el sentido en el camino. La fallida traducción interna hace que el traductor, en vez de recrear una reflexión sobre la muerte propia de Clarissa Dalloway, un descubrimiento y una conciliación con la muerte por parte del personaje, recree una reflexión sobre la muerte que viene “por parte de personas que sentían la imposibilidad de alcanzar el centro que, místicamente, se les escapaba, que vivían una proximidad convertida en lejanía, un éxtasis desvirtuado, que se quedaban solas”. Pero es que además esa “proximidad convertida en lejanía” como equivalente de “*closeness drew apart*”, o de ese “se quedaban solas” por “*one was alone*”, no logran el isomorfismo deseado al no contener las mismas propiedades. Es un fragmento muy personal, que conecta a los dos personajes principales de la novela, esa reflexión única de la muerte, y el traductor la convierte en algo general, de muchos, y el sentimiento único de soledad, de uno estar solo, pasa a ser de todos los que se quedan solos, todo ello en la traducción de López Muñoz como un intento de comunicar de estas personas y no de la muerte, como dice el texto base de forma directa sin presentar mayores complicaciones: “*Death was an attempt to communicate*”. Y es que a diferencia de esta afirmación poética de Clarissa Dalloway, la traducción literaria no puede ser solo un intento de comunicar lo que dice el texto base, especialmente en aquellos textos en los que abunde el *fluir* de la consciencia y que por ello ganan en expresividad; el simple intento no es suficiente.

4.1.1 *La Señora Dalloway* de Virginia Woolf, propuesta de traducción

Fragmento 1

Fear no more, said Clarissa. Fear no more the heat o' the sun; for the shock of Lady Bruton asking Richard to lunch without her made the moment in which she had stood shiver, as a plant on the river-bed feels the shock of a passing oar and shivers: so she rocked: so she shivered.

No temas más, dijo Clarissa. No temas más al calor del sol; ya que el impacto generado por el hecho de que Lady Bruton invitara a almorzar solo a Richard hizo que el momento en el que ella se detuvo se estremeciera, como una planta en el lecho del río siente el impacto de un remo que pasa y se estremece: así se sintió sacudida, así se estremeció.

Comentario traductológico

Prescindir del uso de otras traducciones para textos y referencias de traducción combinada, además de dar más fluidez del texto y así evitar las notas, provoca un mayor entendimiento en lo que se traduce. Primero entendiendo dicha referencia más a fondo, su contexto y su significado, y segundo, la razón de por qué se usa en este fragmento. Esto facilita sobremanera la traducción interna iluminando el sentido del conjunto del texto. De ahí que se haya optado por traducir el verso de Shakespeare, un verso que además no presenta demasiadas dificultades por su exclamación directa. A diferencia de la traducción de Valverde, utilizada por López Muñoz en su traducción, se ha optado por la palabra “calor” en vez de “ardo” en la idea de que esta última es en realidad una sobreinterpretación. De igual forma se ha optado por “impacto” para “*shock*”, por dos razones sencillas y coherentes: porque es en este contexto el equivalente más cercano posible y porque “impacto” también funciona más adelante en el texto cuando se vuelve hablar de “*shock*”, pero en un contexto más físico, el del golpe del remo en el agua.

En la siguiente imagen, se mantiene la correspondencia del sujeto y el verbo, y en este caso “el momento en el que ella se detuvo” se estremece, porque es ese momento el primer elemento que se compara, en el símil, con “una planta en el lecho del río” cuando “siente el impacto de un remo que pasa y se estremece”. Ambos elementos poseen los valores visuales necesarios, que se encuentran en el texto base y que al unirse crean ese sentido inefable que ocasiona como punto final, un elemento más, el hecho de que así, como esa imagen, Clarissa Dalloway se siente sacudida y se estremece. La razón de utilizar la forma verbal “sentirse sacudida” y no “así se sacudió” está en el objetivo de evitar una ambigüedad que no está presente en el original. Las propiedades de cada elemento están recreadas de forma que crean isomorfismo en el conjunto de la imagen: se hace hincapié en el sentido, pero también se recrea un ritmo propio que funcione en la lengua de llegada.

Fragmento 2

Quiet descended on her, calm, content, as her needle, drawing the silk smoothly to its gentle pause, collected the green folds together and attached them, very lightly, to the belt. So on a summer's day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall; and the whole world seems to be saying 'that is all' more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, That is all. Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And the body alone listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away barking and barking.

La quietud se adueñó de ella, la calma, la satisfacción, mientras la aguja, trazando la seda suavemente hasta su pausa sutil, acumulaba los pliegues y los juntaba, delicadamente a la cintura. Al igual que en un día de verano las olas se acumulan, se vuelcan y caen; y todo el mundo parece estar diciendo con más y más peso “eso es todo”, hasta que incluso el corazón del cuerpo tumbado al sol en la playa también dice Eso es todo. No temas más, dice el corazón. No temas más, repite, arrojando su carga a algún mar, que suspira colectivamente por todas las penas, y se renueva, comienza, se acumula, se deja caer. Y solo, el cuerpo escucha el pasar de una abeja; la ola rompiendo, el perro ladrando muy a lo lejos, ladrando una y otra vez.

Comentario traductológico

Los elementos narrativos y poéticos de este fragmento hacen que el ritmo y el simbolismo cobren mayor importancia, porque es a través del ritmo y los detalles terminológicos como el texto se compone y gana en significado: el movimiento de la mano cosiendo, como si fuese una ola y el vestido el mar. Como primera elección se ha optado por “quietud” como equivalente de “*quiet*”, no solo por su cercanía sonora, sino, sobre todo, por ser el equivalente más cercano en cuanto a sentido en este contexto. Se ha decidido también utilizar la forma verbal “se adueñó de ella” por ser el equivalente más natural en la lengua de llegada, y manteniendo también el sentido. Una elección que se ha mantenido a lo largo del fragmento ha sido la de optar por “acumular” por “*collect*”, una decisión basada en la adaptabilidad de la palabra “acumular” para poder mantener la repetición y así crear una conexión con las imágenes que está muy presente en el texto base. De nuevo se utiliza la traducción propia del verso de Shakespeare que aquí vuelve a aparecer. Pero uno de los aspectos más importantes es la recreación del ritmo, por medio de repeticiones, incluso cuando en el texto base hay un adverbio, como en “y todo el mundo parece estar diciendo con más y más peso ‘eso es todo’”, como equivalente de “*and the whole world seems to be saying 'that is all' more and more ponderously*”, buscando siempre que ese ritmo sea natural en la lengua de llegada y conserve el sentido, como sucede al final: “Y solo, el cuerpo escucha el pasar de una

abeja; la ola rompiendo, el perro ladrando muy a lo lejos, ladrando una y otra vez”, como equivalente de “*And the body alone listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away barking and barking*”. El ritmo también se recrea a través de la longitud de las oraciones, algo que sucede en el texto base a través de la alternancia de oraciones cortas y largas que se acumulan y caen, una tras otra, como las olas.

Fragmento 3

Going and coming, beckoning, signalling, so the light and shadow, which now made the wall grey, now the bananas bright yellow, now made the Strand grey, now made the omnibuses bright yellow, seemed to Septimus Warren Smith lying on the sofa in the sitting-room; watching the watery gold glow and fade with the astonishing sensibility of some live creature on the roses, on the wall-paper. Outside the trees dragged their leaves like nets through the depths of the air; the sound of water was in the room, and through the waves came the voices of birds singing. Every power poured its treasures on his head, and his hand lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating, on the top of the waves, while far away on shore he heard dogs barking and barking far away. Fear no more, says the heart in the body; fear no more.

He was not afraid. At every moment Nature signified by some laughing hint like that gold spot which went round the wall there, there, there - her determination to show, by brandishing her plumes, shaking her tresses, flinging her mantle this way and that, beautifully, always beautifully, and standing close up to breathe through her hollowed hands Shakespeare's words, her meaning.

Yendo y viniendo, atrayendo, señalando, así la luz y la sombra, que ahora pintaban la pared de gris, luego las bananas de amarillo brillante, luego la Calle Strand de gris, y de nuevo los ómnibus de amarillo brillante, le parecían a Septimus Warren Smith tumbado en el sofá de la sala de estar; viendo el dorado acuoso brillar y atenuarse con la sorprendente sensibilidad de algún ser viviente en las rosas, en el papel tapiz. Fuera, los árboles arrastraban las hojas como redes en las profundidades del aire; el sonido del agua inundaba la habitación y con las olas vino el canto de los pájaros. Cada energía le derramaba sus tesoros sobre la cabeza mientras su mano reposaba en el respaldo del sofá, tal como la había visto reposar cuando se bañaba y flotaba sobre las olas, mientras que a lo lejos, en la orilla, oía a perros ladrar y ladrar bien lejos. No temas más, dice el corazón en el cuerpo; no temas más.

No tenía miedo. En todo momento la Naturaleza manifestaba por medio de un indicio risueño, como aquel punto dorado que giraba por la pared allí, allá, más allá - su determinación para mostrar, agitando sus plumas, sacudiendo sus trenzas, ondeando su manto por aquí y por allá, con gran belleza, siempre con gran belleza, acercándose para susurrar a través de sus manos las palabras de Shakespeare, su significado.

Comentario traductológico

Se trata de un fragmento muy importante, con un monólogo interior indirecto de Septimus, en el que se puede ver no solo la conexión del personaje con Clarissa por medio del uso del verso de Shakespeare, sino también por medio de la continuación de las imágenes del mar, específicamente de las olas. Los movimientos, en este caso de la luz y la sombra que ve Septimus, se asemejan a la mano de Clarissa mientras cose y se construyen siempre bajo el campo semántico del mar y las olas, de una forma muy intensa, desde el principio. Al ser un fragmento plagado de descripciones omniscientes, la elección de palabras se vuelve aún más importante, así como mantener las imágenes de las olas a través de la terminología y el ritmo se hace imprescindible. Para mantener ese ritmo se ha optado por respetar la estructura de esa primera descripción omnisciente, una descripción fluida y ondeante, como las olas del mar. Es un texto que va yendo y viniendo, jugando con la luz, la sombra y los colores, de ahí la decisión de utilizar “que ahora pintaban la pared de gris” como equivalente de “*made the wall grey*”. Debido al posible desconocimiento en la lengua de llegada de que Strand se refiere en el texto base a una calle de Londres, se ha decidido hacer un traspaso cultural explicitando que se trata de una calle.

Para compensar la pérdida de la aliteración en la frase “*the sound of water was in the room*”, donde prevalecen los sonidos de las eses, la efe y las erres imitando el sonido del agua, se ha optado por fortalecer la imagen a través del uso de verbo “inundar”: “el sonido del agua inundaba la habitación”. Al hacer referencia tanto al movimiento como a la luz, la sombra y los colores también se ha decidido traducir “energías” como equivalente de “*power*” por ser esta la opción más cercana posible, tomando en cuenta que “poder”, “potencia” o “fuerza” excluyen algunas de las propiedades anteriormente nombradas. De nuevo la repetición es de gran importancia, y se ha logrado buscando siempre la fidelidad al sentido, pero también a la lengua de llegada. Por las posibilidades que brinda la lengua de llegada en cuanto a la diversidad de adverbios, se ha tomado la decisión de variar esa repetición de esta forma: “aquel punto dorado que giraba por la pared allí, allá, más allá”, como equivalente “*that gold spot which went round the wall there, there, there*”, para luego volverla a usar más adelante, “ondeando su manto por aquí y por allá”, por “*flinging her mantle this way and that*”, acotando también el uso del verbo “ondear” como equivalente de “*flinging*” para así mantener en un mismo campo semántico la terminología de las imágenes y reforzarlas. Debido a que el uso de los adverbios, como sucede en este fragmento con “*beautifully, always*

beautifully”, no es tan común en nuestra lengua, se ha optado por una forma más natural para el español, “con gran belleza, siempre con gran belleza”, manteniendo claro está el sentido y la repetición.

Por otro lado, “*Hallowed hands*” presenta una dificultad particular, y quizás por eso López Muñoz la haya ignorado, decidiéndose por prescindir de este elemento. Hay una ambigüedad de sentido que presenta el uso del adjetivo “*hallowed*” (“sagrado”, “santo”), si bien “*Hallowed hands*” en concreto hace referencia, en este contexto, a la posición de las manos entreabiertas cubriendo la boca para decir un secreto, un susurro. Tomando en cuenta que la propiedad de “sagrado” o “santo” no parece aportar mucho al texto, se decidió finalmente traducir “susurrar a través de sus manos las palabras de Shakespeare, su significado”. Ese indicio, como premonición, al igual que las palabras de Shakespeare, esa calma creada, esta vez no explícita, son elementos que deben permanecer, al igual que el paralelismo con el fragmento anterior del monólogo interior indirecto de Clarissa. Esta conexión se reconoce solo con una traducción interna rigurosa y detallista, la única forma de poder recrear, por medio de la traducción combinada, un texto lo más equivalente posible en la traducción externa.

Fragmento 4

It was the heat wave presumably, operating upon a brain made sensitive by eons of evolution. Scientifically speaking, the flesh was melted off the world. His body was macerated until only the nerve fibres were left. It was spread like a veil upon a rock.

Probablemente haya sido la ola de calor, actuando sobre un cerebro sensibilizado a través de millones de años de evolución. Científicamente hablando, la carne se desvaneció del mundo. Su cuerpo se maceró hasta que solo quedaron las fibras nerviosas. Se extendió, como un velo sobre una roca.

Comentario traductológico

La particularidad de esta traducción combinada por parte de Woolf del canto V de la *Odisea* hace que las imágenes recreadas sean bastante complejas y de difícil comprensión, porque además Woolf hace algo particular, característico de la literatura del fluir de la consciencia, que es incluir la ciencia en el lenguaje literario. Si no se es capaz de identificar la traducción combinada de Homero, lo que esta representa y qué representa, la traducción externa sería una tarea a ciegas, yendo hacia lo literal y no hacia lo literario, tal y como sucede con la traducción de López Muñoz.

La primera parte de este fragmento no representa mayores dificultades por la ausencia del recurso del fluir de la consciencia, precisamente por introducir un lenguaje

científico. Quizás la única justificación que sea necesaria es el uso de “millones de años” por “*eons*”, siendo “eones” una palabra existente, aunque nada común. El verdadero problema se encuentra al final en esas imágenes que irónicamente Woolf introduce “hablando científicamente”, pues es ahí, cuando comienza a “hablar científicamente”, cuando en realidad el fragmento gana en expresión literaria, con tamaña referencia a uno de los textos fundamentales de la literatura occidental.

Utilizar “la carne se desvaneció del mundo” como equivalente de “*the flesh was melted off the world*” tiene sentido por ser “desvanecer” el isomorfismo de “*melted off*” en este contexto, tomando en cuenta que es la opción que más propiedades mantiene. “Derretirse” o “fundirse”, debido a la construcción de la frase en el texto base, crea un problema de sentido y concordancia, y además afecta al ritmo y a la aliteración. Además, por la presencia de la siguiente imagen, “Su cuerpo se maceró hasta que solo quedaron las fibras nerviosas”, el hecho de usar “desvanecerse” cobra más sentido pues es eso a lo que se refiere la imagen, para ser coherentes con la imagen final, que cierra con un velo poético que se extiende sobre una roca científica.

Fragmento 5

They went on living (she would have to go back; the rooms were still crowded; people kept on coming). They (all day she had been thinking of Bourton, of Peter, of Sally), they would grow old. A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death.

Para ellos la vida continuaba (ella tendría que volver; las habitaciones aún estaban atestadas; la gente seguía llegando). Ellos (se había pasado todo el día pensando en Bourton, Peter y Sally) envejecerían. Había una cosa que importaba; una cosa, envuelta entre parloteo, desfigurada, oscurecida en su propia vida, caída cada día en corrupción, mentiras, parloteos. Esto, él lo había conservado. La muerte era desafío, la muerte era un intento de comunicar, gente sintiendo la imposibilidad de alcanzar el centro que, místicamente, los evadía; la cercanía se alejó; el arrebatamiento se desvaneció; quedamos solos. Hubo un abrazo en la muerte.

Comentario traductológico

La conciliación de la vida y la muerte de Septimus y Clarissa en esa relación recíproca y dependiente, de una dándole sentido a la muerte del otro, y el otro dándole sentido a la vida de la otra, se construye en este fragmento, de nuevo en la consciencia de Clarissa,

por medio del monólogo interior directo, como si de un soliloquio se tratara, con acotaciones aparte para no romper el monólogo interior directo. Es un fragmento dramático teatral, poético y narrativo, la muestra perfecta de la fluidez de los géneros y de las técnicas en los textos del *fluir* de la consciencia. El lector puede *leer* directamente la mente de Clarissa y atestiguar esa conciliación nombrada anteriormente. Como monólogo interior directo que simula un soliloquio, el texto comienza con pensamientos más objetivos y directos, incluyendo las acotaciones que como tales presentan estas mismas propiedades. Es más adelante cuando el texto gana en complejidad, porque así lo hace el lenguaje poético, las imágenes hacen presencia y el ritmo se vuelve más fragmentario, como señal de más profundidad en la consciencia: “Había una cosa que importaba; una cosa, envuelta entre parloteo, desfigurada, oscurecida en su propia vida, caída cada día en corrupción, mentiras, parloteos”. Es a partir de este momento cuando sucede, cuando se introduce esa “cosa”, “*a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter*”. La decisión de utilizar “caída” como equivalente de “*let drop*” está basada en la propiedad fluida que otorga el verbo, pero también en dar un ritmo más poético a la frase en la lengua de llegada: “caída cada día”.

Merecen ser destacadas las soluciones del siguiente fragmento, también muy poético en ritmo e imágenes: “La muerte era desafío, la muerte era un intento de comunicar, gente sintiendo la imposibilidad de alcanzar el centro que, místicamente, los evadía; la cercanía se alejó; el arrebatamiento se desvaneció”. La ausencia del artículo “un” para la “la muerte era desafío” se basa precisamente en esa propiedad poética y en su ausencia también en el texto base. La elección del verbo “evadir” es obvia por su cercanía al texto base “*evade*”. Y luego se hizo énfasis en los oxímoron “*closeness drew apart; rapture faded*”, haciendo hincapié en ello con “la cercanía se alejó; el arrebatamiento se desvaneció”, a través de los elementos opuestos cercanía-lejanía y arrebatamiento-desvanecimiento. Es “arrebatamiento” el equivalente más cercano de “*rapture*” por su similitud gráfica y sonora, pero también semántica, como impulso o reacción pasional de éxtasis que contrariamente se desvanece.

Finalmente, el fragmento termina con la conciliación de la vida y la muerte, con esa aceptación en que tanto hace énfasis Woolf a lo largo de su novela, a través de la frase de Shakespeare de no temer al calor del sol. Antes, Clarissa percibe la soledad pero de forma impersonal y general, “*one was alone*”, de ahí que se utilice “quedamos solos”,

en un plural que representa precisamente eso para luego aceptar la muerte por medio de un abrazo: “*There was an embrace in death*”.

4.2 “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot

La primera estrofa del célebre poema de T. S. Eliot está repleta de imágenes que permiten crear un ambiente muy específico al inicio del poema. Estas imágenes recurrentes están estrechamente relacionadas entre sí por el hecho de que juntas ofrecen el ambiente del que habla e invita la voz del poema (tal vez J. Alfred Prufrock) a la otra persona. El simbolismo generado por las diferentes imágenes y las palabras que crean la atmósfera y el ambiente del poema son la clave fundamental para su traducción interna, primer y fundamental paso de la traducción de un texto literario:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels

And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question ...
Oh, do not ask, “What is it?”
Let us go and make our visit.

Como no podía ser de otra manera, estas imágenes son el sentido de esta primera estrofa, sin cuya comprensión sería imposible recrear correctamente el poema en otra lengua. Para esto es necesario, claro está, el primer proceso de traducción —la traducción interna— y la identificación y comprensión de las imágenes que lo componen, para luego pasar al segundo proceso, la traducción combinada, tanto de forma pasiva con el trazado de las lecturas como de forma activa recreando esas imágenes por medio del sentido para luego sí poder enfrentarnos a la traducción externa y recrear el poema con el mayor grado de equivalencia posible, es decir, con otro poema. El trabajo del traductor es reproducir en el texto de llegada el equivalente más exacto posible del texto base, en este caso un poema, y como tal deberá ser leído con sus características y sus recursos. Al fallar o recrear de manera errónea una sola imagen de esta estrofa ya se estaría fallando y perdiendo parte del sentido del poema. Ahora bien, estas imágenes no están creadas con elementos irreconocibles o ininteligibles, sino con palabras, las mismas palabras con las que están creados otros textos no poéticos,

por lo tanto, la dificultad no tendría que ser mayor más que por su sentido y por la carga semántica que aporten las técnicas utilizadas. La tarea es entonces recrear el mismo sentido de esas imágenes en la lengua meta y la dificultad, aquí se debe aceptar, está en transmitir esos sentidos con la misma armonía o belleza con que se transmiten en el original, es decir, recrear el sentido y la belleza del texto original, una belleza que, si bien parece estar más cercana a la subjetividad, en realidad está más ligada al estilo, es decir, a la forma del poema, su estructura y la exactitud de las palabras que componen cada verso. Forma y fondo no son distinguibles, no cabe diferenciarlos cuando se habla de un texto literario y ambos deben formar una unidad perfecta dentro de la realidad textual. He aquí la dificultad de la que se habla cuando se traducen textos poéticos y, a pesar de que esta regla no atañe solo a los textos poéticos, es cierto que, por las razones descritas, la poesía tiende a usar más a menudo los recursos y técnicas, tanto en la forma como en el contenido. Si un traductor se ocupara solo de la forma estaría incurriendo en un error que daría como resultado una traducción *frenológica*. La frenología, considerada como los inicios de la neurociencia, se puede considerar hoy en día como una pseudo-ciencia. Sus inicios a finales del siglo XVIII a cargo de Franz Josef Gall dieron pie, como afirma el profesor e investigador en neurología Antonio Damasio en su libro *Descartes' Error* [1994:14], a grandes descubrimientos en relación con el cerebro y la mente humana muy adelantados para la época, como, por ejemplo, la idea de que el cerebro era un agregado de muchos órganos, cada uno con una propiedad psicológica específica. La frenología fue más reconocida por sus métodos, en concreto por el hecho de pensar que cada parte separada del cerebro es independiente y cumple una función específica, y que además el funcionamiento de cada parte del cerebro está estrechamente relacionado con su tamaño. Los métodos de análisis de los frenólogos consistían en medir de forma externa los bultos y hoyos del cráneo de cada paciente para poder llegar a una conclusión sobre el estado del funcionamiento de cada parte del cerebro y, en consecuencia, de su mente. Así lo explica Jonah Lehrer en la traducción de Bernardo Moreno [2008: 25]:

Sus partidarios creían que la forma del cráneo, con sus extraños montículos y hoyos, reflejaba con precisión la mente que estaba dentro. Midiendo los bultos óseos, estos pseudocientíficos esperaban medir el carácter del sujeto; se trataba de determinar qué zonas del cerebro estaban hinchadas a consecuencia del uso y qué zonas estaban marchitadas a consecuencia del descuido. Nuestro envase craneal revelaba nuestro interior; el resto del cuerpo era irrelevante.

Es decir, la estructura, la parte externa, revelaba el interior, el resto, como dice Lehrer, era irrelevante. Esta idea se puede aplicar al hecho de centrarse solo en la estructura de un texto literario, algo que, además de inaplicable, es fundamentalmente erróneo. Cuenta Lehrer que, al analizar el cráneo de Descartes, los frenólogos, viendo que su frente era demasiado pequeña, llegaron a la conclusión de que sus facultades lógicas y racionales eran bastante limitadas [2008: 26]: “Pero, en vez de dudar de sus hipótesis de base, decidieron ridiculizar a Descartes, declarando que «no fue un pensador tan grande como se supone»”. Es una idea parecida a declarar la imposibilidad de la traducción por una cuestión de forma, sobre todo en textos poéticos, una idea común que incluso grandes pensadores y estudiosos de la traducción han llegado a secundar. Creer que es imposible recrear la forma de un texto literario, es decir, su estilo, es llegar a la conclusión frenológica de que solo importa la forma, y de que es esta la única forma de *medir* un texto literario. Pero tal y como afirma Walt Whitman en su poema “Song of Myself” [2005: 30] al hablar del cuerpo y el alma:

Lack one lacks both, and the unseen is proved by the seen,
Till that becomes unseen and receives proof in its turn.

Estos versos fácilmente se aplican a la imposibilidad de separar forma y sentido, la falta de uno es la falta del otro, lo que no se ve (el sentido) está hecho por aquello que se ve (la forma), perder uno es perder lo otro, de ahí que el sacrificio de algún aspecto formal debe ser transformativo, compensando esa pérdida a través de un carácter formal equivalente al texto base, pero fiel a la lengua de llegada.

En el poema de Eliot las imágenes sirven a un ámbito específico del poema que es el ambiente y su descripción, por lo tanto, debe existir una armonía y una exactitud escrupulosa a la hora de elegir las palabras para no alterar, ya sea aumentando o restando valor, el ambiente creado en el poema. Como se dijo anteriormente, la tarea de la traducción es una constante toma de decisiones y la mala elección de una palabra podría arruinar una imagen, esto es, el contenido y finalmente el poema. Ya lo decía Octavio Paz [1956: 110]: “Hay muchas maneras de decir la misma cosa en prosa; solo hay una en poesía”. Más allá de estar de acuerdo o no con esta afirmación, es cierto que al traducir sí hay una sola manera de recrear las cosas, y en especial cuando se trata de una imagen, aunque también sea cierto que esa manera va a variar dependiendo del traductor, pero el sentido de la imagen y del texto debería ser el mismo, buscando ese “doble”, ese isomorfismo entre $A \approx B$ del que hablamos en el capítulo anterior. También

Octavio Paz [1971:14] afirma que “en teoría, solo los poetas deberían traducir poesía”, pero más adelante añade: “En la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores”. Sin duda alguna, la primera parte de la afirmación de Octavio Paz es errónea, no hace falta más que ver que la mayoría de las traducciones poéticas no son hechas por poetas, sino por traductores. Sin embargo, la segunda parte de la afirmación es cierta y nos hace llegar a una conclusión: si bien es cierto que no hace falta ser poeta para traducir poesía, sí hace falta ser un experto en poesía y ser capaz de hacer una lectura profunda del poema, lo que permitiría una buena traducción y con ello, ya que el resultado debe ser otro poema, el traductor sí se convertiría en un poeta. El orden entonces cambia y, a modo de sugerencia para la afirmación de Paz, se podría decir que para traducir poesía se debe ser lector, traductor para luego ser poeta.

La tarea del traductor conlleva, pues, una doble dificultad comparada con la tarea del poeta: sin caer en discusiones creativas, no hace falta ser traductor para ser poeta, pero sí hace falta convertirse en poeta para poder traducir poesía. De la misma manera que es esencial ser un buen lector para escribir poesía, es necesario ser aún mejor lector para traducir poesía. Como buen lector, y por consiguiente como buen poeta, al fin, es necesario saber leer una imagen y crearla.

Si hablamos de resultados más específicos (habida cuenta de que toda traducción de un poema debe ser otro poema), lo que se busca en la imagen es que el sentido creado a partir del choque de dos términos sea el mismo que en el texto original. Se trata de transmitir el sentido que genera la imagen; incluso si eso implicara realizar algún cambio debido a un aspecto cultural o lingüístico, el resultado debería ser el mismo sentido, es decir, que se genere un mismo sentido. Lo mismo sucede con las imágenes fragmentadas, el simbolismo o la descripción omnisciente: la importancia de mantener el mismo aspecto simbólico es igual, pues también estamos lidiando con sentido. Una mala elección de una palabra puede cambiar todo el ambiente y la atmósfera del poema, se podría neutralizar toda una imagen y debilitar el poema por el hecho de usar la palabra “pregunta” en vez de “duda”, por ejemplo.

Si volvemos a la idea de Octavio Paz de que solo hay una manera de decir las cosas en poesía, es cierto que en cuanto a la lectura y la traducción esta afirmación se hace casi un imposible. El hecho de hablar de una sola manera de leer un poema y una sola manera de traducirlo es una utopía. El proceso de lectura de un texto poético (y de cualquier texto literario) se ve influenciado por muchos aspectos personales que, si bien hay que evitar, resulta en algunas ocasiones imposible obviar. Esto sin contar con que

gran parte de los textos pueden presentar ambigüedades creadas conscientemente o no que dificultan aún más el hecho de que exista solo una manera de leer y, por ende, de traducir un texto literario. En primer lugar, hay que intentar mantener la ambigüedad, si fuese posible. Los textos (que, en última instancia, nos enseñan a leerlos) nos conducen por medio de sus palabras hacia un sentido y una lectura profunda y crítica, y nos deberían conducir por el camino correcto para descifrar el sentido, pero lo cierto es que no siempre nos vamos a encontrar con textos bien contruidos y que nos puedan guiar, a pesar de su dificultad, al descubrimiento del sentido. De hecho, la dificultad también puede encontrarse en aquellas imágenes fallidas en las que la comprensión se vuelve imposible debido a su desacierto; ante imágenes irracionales y no razonables, es decir, imágenes fallidas, caemos en un vacío semántico que nos deja en la deriva a la hora de tomar decisiones. Por esto a veces es más difícil traducir un mal texto literario que uno bueno.

Así como la mejor manera de aprender a escribir es escribiendo, la mejor manera de traducir es traduciendo y, de igual forma, así como una de las maneras de aprender a escribir es leyendo, también es necesario leer otras traducciones para aprender a traducir. El análisis de traducciones, las diversas soluciones y decisiones tomadas por otros traductores, nos dan cuenta de cuáles pueden ser las diferentes maneras de dar con la respuesta a un problema, bien sea de una manera correcta o fallida. Sin embargo, es cierto que cuando hablamos de poesía el nivel de abstracción y subjetividad en la crítica aumenta y no se suelen condenar las diversas traducciones fallidas que pueden existir de un texto. Más aún, cuando nos centramos en un recurso como el *fluir* de la consciencia, ese nivel de abstracción aumenta e, incluso, desaparece toda atención sobre dicho recurso, se ignora por completo su existencia o se da por hecho que el texto funciona sin tener en cuenta el sentido que porte.

“The Love Song of J. Alfred Prufrock” es uno de los más grandes poemas de la lengua inglesa del siglo XX, de hecho, es considerado como la piedra fundacional de la poesía moderna y de toda la obra de Eliot. Su obsesión por la perfección le hizo, si bien no un poeta muy prolífico, sí un poeta muy detallista y cuidadoso, como se puede ver claramente en el poema que nos ocupa en este primer análisis traductológico. Él mismo, en una carta a J. H. Woods el 21 de abril de 1919 [2009: 228], afirmó que lo único que importa es que sus poemas sean perfectos en su especie, de manera que cada uno se convierta en un acontecimiento, algo que logró. “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, publicado por primera vez en el año 1915 en la revista *Poetry*, es anterior a sus otras dos

obras maestras, “The Waste Land” y “Four Quartets”, y ya este primer gran poema de Eliot representa lo que es su trabajo poético y la maestría que revolucionó la poesía moderna no solo en la lengua inglesa, sino en toda la literatura del siglo XX.

Bajo la influencia de los simbolistas franceses y de Ezra Pound, T. S. Eliot hace un uso constante y muy acentuado del *fluir* de la consciencia, en especial del uso de la imagen, el simbolismo, pero también de una construcción de la voz poética que se adentra en la representación mental a modo de monólogo interior, con el uso expreso de la descripción omnisciente, sobre todo en un poema como “Prufrock”. La construcción, inusual para la época y atrevida, de las imágenes junto con el uso del verso libre y una creación única del ritmo son los elementos que dieron origen a la poesía moderna, tal y como vimos en la primera estrofa y como afirma Andreu Jaume en el prólogo a su traducción de *La Tierra Baldía, Prufrock y otras observaciones* [2015: 7]: “Hay en los primeros versos de la canción de amor de J. Alfred Prufrock un ritmo, un habla y una violencia de la tradicional descripción poética que no solo son inaugurales sino que contienen, *in nuce*, toda la poesía de Eliot hasta los *Cuatro Cuartetos* (1943)”. Más adelante, Jaume reafirma la importancia del ritmo en el poema de Eliot diciendo que [2015: 16]: “por eso es tan importante el equilibrio del tono y la modulación de la métrica, que en este poema se desenvuelve ya con una libertad y una cadencia que serán constantes en toda su obra, con ese vaivén entre lo lírico, lo meditativo y lo descriptivo que culminará en las bóvedas de los *Cuatro Cuartetos*”. Y, sin duda, continuará en la tradición de la poesía moderna en lengua inglesa, creando un canon innegable que se mantiene en la actualidad. Ese uso inusual del ritmo y de lo descriptivo se da precisamente desde el uso del recurso del *fluir* de la consciencia. Eliot, amigo y conocedor de la obra de Virginia Woolf, precisamente busca a través de su poesía, y en especial en este poema, una representación poética de la mente de la voz que *narra* el poema. Porque, sobre todo, *Prufrock* es un poema narrativo que afirma de nuevo la teoría de la fluidez de los géneros literarios. Además de su inusual uso de las imágenes, el ritmo y el tono, se caracteriza por haber huido de la tradición naturalista de la poesía romántica y haber traído los temas de la poesía al mundo actual, a la ciudad y al hombre contemporáneo. De hecho, Ezra Pound, en su reseña a *Prufrock* [1917: 266-267] publicada también en la revista *Poetry*, compara el poema de Eliot con *Las Meninas* de Velázquez por su aporte y por su autenticidad para la época y el uso de lo contemporáneo:

He (Eliot) has placed his people in contemporary settings, which is much more difficult than to render them with medieval romantic trappings. If it is permitted to make comparison with a different art, let me say that he has used contemporary detail very much as Velasquez used contemporary detail in *Las Meninas*; the cold gray-green tones of the Spanish painter have, it seems to me, an emotional value not unlike the emotional value of Mr. Eliot's rhythms, and of his vocabulary.

El uso de la imagen en este monólogo derrotista de *Prufrock* es el recurso que conduce al poema. Las imágenes irracionales pero razonables, como la de los primeros tres versos:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table.

definen el estilo de Eliot y lo llenan de una complejidad que junto al tono y al ritmo representan un gran reto para cualquier traductor. Tal y como afirmó Pound en la reseña anteriormente citada, “*Mr. Eliot is one of the very few who have given a personal rhythm, an identifiable quality of sound as well as of style. And at any rate, his book is the best thing in poetry since ... (for the sake of peace I will leave that date to the imagination)*”.

De esta manera, la traducción de un poema tan importante como *Prufrock* se vuelve una tarea mayor, no solo por sus características, sino también por la responsabilidad que implica traducir una de las obras poéticas más grandes de la literatura en lengua inglesa del siglo XX.

Vamos a analizar ciertos aspectos de la traducción del poema realizada por Andreu Jaume [2015: 35-43]. En la traducción del poema, que forma parte del libro *La tierra baldía, Prufrock y otras observaciones* [2015], se incluye, después del prólogo, un pequeño texto a modo de justificación “Sobre la traducción”, en el que pretende justificar sus decisiones y sus pretensiones al hacer la traducción. Afirma que ha procurado en todo momento [2015: 30] “atender a la prosodia original, que no significa tratar de reproducirla, algo imposible por la distancia y la diversa constitución de las dos lenguas, sino ser consciente del trabajo métrico y del pensamiento que de ello se deriva”. Más adelante asegura que siempre ha traducido “teniendo muy en cuenta que lo verdaderamente importante, en la composición poética, es el control de los acentos, mucho más que el conteo de sílabas, que no produce, en sí mismo, ningún efecto y no constituye ningún canon”. Con estas dos afirmaciones, Jaume confiesa que a lo que más

le ha prestado atención en la traducción es al ritmo, algo que no está mal, aunque confiesa diferenciar la forma del contenido, es decir, el ritmo del sentido, sin tener en cuenta que el ritmo también es portador de contenido, como adoptando una posición frenológica. Veamos la traducción antes del análisis más pormenorizado en el que se atenderá, claro está, a la traducción de las técnicas del *fluir* de la consciencia seleccionadas del poema:

*S'io credesse che mia risposta fosse
A persona che mai tornasse al mondo,
Questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma perciocche giammai di questo fondo
Non torno vivo alcun, s'i'odo il vero,
Senza tema d'infamia ti rispondo.*

*Let us go then, you and I,
When the evening is spread out
against the sky
Like a patient etherized upon a
table;
Let us go, through certain half-
deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap
hotels
And sawdust restaurants with oyster-
shells:
Streets that follow like a tedious
argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming
question ...
Oh, do not ask, "What is it?"
Let us go and make our visit.*

In the room the women come and go

*S'io credesse che mia risposta fosse
A persona che mai tornasse al mondo,
Questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma perciocche giammai di questo fondo
Non torno vivo alcun, s'i'odo il vero,
Senza tema d'infamia ti rispondo.*

Vamos pues tú y yo,
ahora que se echa la tarde en el cielo
como un paciente anestesiado sobre una
mesa;
vayamos por ciertas calles medio
muertas,
las rumorosas madrigueras
de inquietas noches en hoteles cutres de
una sola noche
y restaurantes con serrín y ostras vacías:
calles que se prolongan como una
tediosa discusión
con la insidiosa intención
de proponerte una cuestión
comprometida...
Ah, no preguntes: «¿De qué se trata?».
Vámonos de visita.

En la sala las mujeres van y vienen
hablando de Miguel Ángel

En esta primera estrofa podemos ver cómo el uso de la imagen es el principal generador de sentido, junto con el uso del ritmo, en cuanto línea de fluidez que ayuda a conectar una imagen con otra. Son imágenes que están construidas a partir del uso de la descripción omnisciente por medio de un yo, que a modo de monólogo interior directo nos introduce en el poema.

La primera imagen que encontramos es la de los tres primeros versos:

*Let us go then, you and I,
When the evening is spread out
against the sky
Like a patient etherized upon a
table;*

Vamos pues tú y yo,
ahora que se echa la tarde en el cielo
como un paciente anestesiado sobre una
mesa;

En estos versos la imagen es de gran importancia pues es la que marca el tono del resto del poema, ese tono sombrío y derrotista que tanto caracteriza a “Prufrock”, y así nos encontramos de inmediato con una imagen irracional pero razonable. El hecho de comparar la llegada de la tarde con la manera en que un paciente “eterizado” o “anestesiado” se acuesta en una mesa quirúrgica o de disección descoloca al lector y lo introduce, desde el comienzo, en otro mundo de otra imagen que no existía y que no se hubiese imaginado y que, sin embargo, viene de alguna parte, y desde el momento en que la lee ya está en la mente del lector. La traducción interna como parte fundamental juega un rol claro y preciso a la hora de descifrar la imagen, pero también lo hace la traducción combinada, en una primera instancia con el trazado de lecturas, que se da de forma indirecta, como ya se explicó con este mismo poema en el apartado 3.2.1, pues Eliot cita, aunque sin verbalizarlo, un fragmento del canto XXVII del *Inferno* de Dante para comenzar su poema, condicionando así su lectura y estableciendo un *clima* y ciertas reglas para la posterior lectura. Eliot lo hace en italiano, para realizar una conexión externa, lleva al lector fuera de las fronteras de lo que puede ser su “literatura nacional” y fuera de sus fronteras lingüísticas hacia un lugar más extenso desde el punto de vista cultural, histórico y lingüístico. Pero ese trazado de lectura no queda ahí, porque esa primera imagen, tan irracional pero tan razonable, viene también de algún lado. En concreto de un poeta surrealista francés, nacido en Uruguay y conocido bajo el seudónimo de Comte de Lautréamont, quien en sus famosos *Les Chants de Maldoror*, en el canto sexto, primera estrofa, construye, quizás, la imagen irracional pero razonable más célebre y conocida de la poesía moderna, y una de las frases que definió el movimiento artístico del surrealismo [Walzer 1970: 224, 225]:

Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul rongeurs indéfiniment, et fonctionner même sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!

Lautréamont aquí construye diversas imágenes irracionales a partir de un primer y único elemento comparativo, la belleza (*il est beau*), en la descripción de un personaje que el narrador o la voz poética ve en la calle, y a partir de ahí comienza, a través de símiles, a mostrar imágenes, siendo la más célebre y de la que Eliot realiza esa traducción combinada la última, la belleza *como ese encuentro fortuito en una mesa de disección entre una máquina de coser y un paraguas*. Los dos elementos tan alejados de sí mismos como lo son la máquina de coser y el paraguas construye otra imagen dentro de la imagen principal de la belleza como ese encuentro, un encuentro inesperado, inusual y único, igual que la belleza que nos muestra el narrador. La comprensión de esta imagen, de su origen y de su sentido, de ese impacto sorprendente que genera su irracionalidad y de esa carga que genera su razonamiento sirven para entender la imagen de Eliot y poder hacer no solo una traducción interna más eficaz, sino también una traducción combinada y posteriormente externa lo más equivalente posible a la del texto base. Eliot decide mantener uno de los aspectos de la imagen de Lautréamont, la mesa de disección, pero recurre a un elemento más cercano, un paciente anestesiado, eterizado, como segundo elemento de comparación. El choque de asombro se encuentra en la tarde que como un paciente está, utilizando el término de Jaume, “echado” en el cielo. Saber de dónde viene esa imagen, o parte de ella, su génesis, es fundamental para su translación, pues de inmediato se convierte en algo más familiar, fácil de comprender y, en consecuencia, de recrear.

Uno de los aspectos más importantes para mantener esta imagen en la traducción externa es el verbo “*spread out*”. Aquí, Jaume decide usar la palabra “echar”, seguramente por la relación que esta mantiene con la acción del paciente al acostarse en una mesa. Sin embargo, debemos recordar que el paciente está anestesiado y, por lo tanto, no puede “echarse sobre una mesa”. A pesar de que parezca un detalle menor, no es ser en exceso puntilloso el hecho de construir la imagen coherente con todos los detalles que la componen, y más cuando se trata de un poema tan cuidado y con tantos detalles (recordemos la perfección de la que hablaba el mismo Eliot). El hecho de que la noche se “eche” como un paciente anestesiado, además de un poco incoherente, la vuelve casi una imagen no razonable. Usar el verbo en presente de indicativo indica un movimiento voluntario. “Echarse” le da un matiz distinto a la imagen que sugiere, que es más bien de una quietud y una calma casi mortal y al mismo tiempo muy natural, que más adelante, como podremos ver, se hará más que evidente. Lo mejor en este caso sería usar un verbo que indique esas características y, digamos, una falta de voluntad

propia, tal y como sugiere el verbo *spread out* que, si bien puede ser traducido como “echarse”, no le rinde cuenta al sentido de la imagen original. Esta imagen sirve de ejemplo perfecto para el comentario de Pound en la reseña del poema en la revista *Poetry* [1917: 266-267] en la que compara al poema de Eliot con *Las Meninas*, de Velázquez. Y es que estos primeros versos se construyen no solo por medio de imágenes llenas de sentido, sino también de imágenes pictóricas. Esa misma manera de construir las imágenes debe permanecer, por lo tanto, en la traducción, cosa que no sucede al menos en esos primeros versos de la traducción de Jaume. Lo mismo se puede decir de la elección de Jaume de utilizar la palabra “anestesiada”, una decisión debatible, pues, si bien es correcta, no se puede ignorar que la palabra que utiliza Eliot, *etherised*, tiene un equivalente más cercano que se puede utilizar sin problemas en español: “eterizada”. Veamos estos otros versos de la traducción:

*Let us go, through certain half-
deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap
hotels
And sawdust restaurants with oyster-
shells:*

vayamos por ciertas calles medio
muertas,
las rumorosas madrigueras
de inquietas noches en hoteles cutres de
una sola noche
y restaurantes con serrín y ostras vacías:

En esta imagen se puede ver cómo la voz poética de “Prufrock” invita a alguien a ir por calles que sirven de refugio a las noches, pero no son noches cualesquiera, ni tampoco calles cualesquiera. De hecho, tampoco es alguien cualquiera, porque desde el inicio del poema el lector se encuentra dentro de la mente de Prufrock, quien parece dirigirse a sí mismo en plural, a él como ser y a su mente como algo más, algo característico de la literatura moderna, que se puede ver en la obra de Eliot, pero también en la de Woolf, con mucho más ahínco, y en la de Joyce. Más adelante se ve en los siguientes versos que son las calles por las que se adentra con una pregunta nada sencilla, al menos para Prufrock, una pregunta cuya respuesta se encuentra dentro del poema y que con un trazado de lectura del paratexto principal del poema, la cita de Dante, se puede aclarar, así como la respuesta que ofrece Eliot bajo la voz de Prufrock.

La importancia de las imágenes en el poema de Eliot es tal, que la mala recreación de una puede significar el rompimiento del encadenamiento perfecto que va imbricando una imagen con otra y puede arruinar no solo esa imagen, sino también el resto del poema. Las imágenes que construye Eliot en estos versos están hechas a partir de la descripción omnisciente, revelando el estado de la mente de la voz poética, una voz

poética que se caracteriza por tener las propiedades fundamentales de un monólogo interior o, mejor dicho, como sucede en *Hamlet*, un soliloquio con tintes de monólogo interior, por su profundidad y su carga de sentido, mostrando la parte sumergida del iceberg y no su superficie como Hemingway.

El “*half-deserted streets*”, traducido por Jaume como “calles medio muertas”, junto con el “*The muttering retreats*”, traducido por “Las rumorosas madrigueras”, más que recrear la imagen del original la oscurece. Llamar “madrigueras” a los “*retreats*” de Prufrock nos aleja de lo que la imagen quiere sugerir y nos aleja del estilo de Eliot. De repente en un poema en el que se ubica a un hombre contemporáneo en la ciudad y en donde se huye de la naturaleza desde un primer momento, casi matándola como un paciente *eterizado* en una mesa, Jaume crea una imagen en la que las calles son madrigueras, y además rumorosas. Tal vez por una decisión fónica y rítmica se pueda justificar la decisión del traductor, pero, si se echa un vistazo al texto base, se ve que la aliteración está presente como un silencio bullicioso e inquietante. El sonido de las eses marca el ritmo y el tono del poema mientras se pasea entre una imagen y otra que van acorde a lo que se intenta sugerir con un uso semántico que representa lo urbano y contemporáneo.

Sigamos con la siguiente estrofa, meramente narrativa, con un uso fluido de imágenes poéticas y de un simbolismo claro:

*The yellow fog that rubs its back
upon the window panes,
The yellow smoke that rubs its
muzzle on the window panes,
Licked its tongue into the corners of
the evening,
Lingered upon the pools that stand
in drains,
Let fall upon its back the soot that
falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a
sudden leap,
And seeing that it was a soft October
night,
Curled once about the house, and
fell asleep.*

La bruma amarilla que se frota la
espalda contra los ventanales,
la niebla amarilla que se frota el hocico
contra los ventanales
metía la lengua en las esquinas de la
tarde,
se demoraba en las charcas de los
desagües,
dejaba caer sobre su espalda el hollín
que cae de las chimeneas;
se escurrió en la terraza, dio un salto
repentino
y viendo que era una suave noche de
octubre
se ovilló de golpe en la casa y cayó
rendida.

En esta estrofa las metáforas entre verso y verso siguen ambientando ese mundo en el que se mueve Prufrock y su mente; es una muestra clara de lo que es y será más adelante la poesía moderna. De nuevo se siente una derrota de lo natural ante lo caótico

y lo ruinoso de la ciudad, que se vería luego en “The Waste Land”; el contraste entre la naturaleza y lo urbano debe estar muy claro. Esa “bruma amarilla, que se frota la espalda contra los ventanales” y que al final se va escurriendo y va llenando la casa para luego “caer rendida”, carga de nuevo ese sentido de quietud y calma incómoda y pesada. Sin embargo, en la traducción de Jaume vemos cómo esa imagen general de la estrofa se ve interrumpida por ciertos aspectos gramaticales y una fallida construcción del punto de vista que rompen con el ritmo y la fluidez que tanto necesitan esas metáforas continuas que van creando la imagen de la estrofa, una fluidez que es, no lo olvidemos, narrativa, en la que claramente se está haciendo uso de un punto de vista específico bajo la descripción omnisciente. Habida cuenta de lo anterior, por medio de la traducción interna, esta estrofa se construye con un narrador claro, de hecho, también está la presencia de un personaje: esa bruma amarilla que adquiere las propiedades de un animal para luego caer rendida, en una quietud buscada por el mismo animal. Pero, si se presta atención, como se debe hacer en la traducción interna, esta estrofa narrativa se da bajo un punto de vista cámara que muestra lo que hace el personaje sin ninguna aparente acotación o muestra de la mente o la voz del narrador. Sin embargo, es aún más complejo, porque sabemos que este punto de vista cámara, si bien es técnicamente correcto, es falso porque está repleto de imágenes que se van dando desde la mente de la voz poética. Sin embargo, son imágenes que se construyen con un elemento sorpresivo e irracional en un primer instinto (la bruma como animal) pero con movimientos coherentes, como si de una cámara se tratara. Hay un ritmo sigiloso, continuo y elegante, como los movimientos de un felino en esas calles nocturnas. De hecho, vemos cómo la neblina y la bruma se van moviendo y frotando las espaldas como si de un gato se tratara, esto es, de nuevo el rompimiento de lo natural con lo urbano, la naturaleza que choca contra los ventanales y cae derrotada, rendida ante la noche. La construcción gramatical, el punto de vista, traducido a partir de una traducción interna lo suficientemente correcta, así como la elección de palabras precisas de las imágenes y del poema en general en una traducción combinada es esencial para llegar a una buena traducción externa. En el caso de la traducción de Jaume, se puede observar una falla en la traducción interna del poema, y en este caso de la estrofa que, con el uso del *fluir* de la consciencia por medio de un punto de vista específico, la descripción omnisciente, el simbolismo y una imagen creada de pequeñas imágenes (metáforas) que se van encadenando unas a otras, crean una cohesión que en la traducción externa no se logra. La elección de Jaume del pretérito imperfecto de indicativo modifica y afecta al ritmo

de la estrofa, y del punto de vista. Se ve, entonces, cómo el fluir de la consciencia con sus técnicas influye no solo en el sentido, sino también en el ritmo, el tono e incluso la construcción del poema. Una mala elección o una mala lectura del tiempo gramatical, del punto de vista o de una sola palabra puede arruinar el texto, como sucede en este caso. Veamos la diferencia con el cambio del tiempo gramatical anteriormente mencionado, usando los mismos versos y la misma traducción externa de Jaume:

*The yellow fog that rubs its back
upon the window panes,
The yellow smoke that rubs its
muzzle on the window panes,
Licked its tongue into the corners of
the evening,
Lingered upon the pools that stand in
drains,
Let fall upon its back the soot that
falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a
sudden leap,
And seeing that it was a soft October
night,
Curled once about the house, and fell
asleep.*

La bruma amarilla que se frota la
espalda contra los ventanales,
la niebla amarilla que se frota el hocico
contra los ventanales
metió la lengua en las esquinas de la
tarde,
se demoró en las charcas de los
desagües,
dejó caer sobre su espalda el hollín que
cae de las chimeneas;
se escurrió en la terraza, dio un salto
repentino
y viendo que era una suave noche de
octubre
se ovilló de golpe en la casa y cayó
rendida.

Más allá de la buena o mala elección de ciertas palabras, tan solo con el cambio del tiempo verbal podemos ver cómo no solo mejora el ritmo, sino también el encadenamiento de las imágenes y el sentido de la estrofa en general. Dejando de lado los otros cambios que podrían hacerse, está claro que el solo hecho de cambiar los verbos al pretérito perfecto simple, en este caso, ya mejora y aumenta la fuerza de la imagen. Es otra prueba más de lo importante que es tener en cuenta todos los aspectos y de ver al poema como un todo. De nuevo, vale la pena recordar la afirmación ya mencionada: fondo y forma son indivisibles, la estructura y el contenido van de la mano y no se pueden tratar como dos cosas distintas. El hecho de descuidar la cohesión y la construcción de las imágenes por una simple decisión de ritmo desemboca en un grave error. Vayamos ahora a los versos 55-61, una estrofa que recuerda a la que abre el poema, no solo por el uso del fluir de la consciencia en especial las imágenes, sino también por la relación que hay entre ambas.

*And I have known the eyes already,
known them all—
The eyes that fix you in a formulated
phrase,
And when I am formulated,
sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on
the wall,*

*Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my
days and ways?
And how should I presume?*

Y he conocido los ojos también, todos
los he conocido...
los ojos que te paralizan con una frase
formular,
y estando yo mismo formulado,
despatarrado en una aguja,
estando yo mismo clavado y
retorciéndome en la pared,

¿cómo debería empezar
a escupir todas las colillas de mis días
con sus pasos?
¿Y cómo puedo yo suponer?

En esta estrofa, al igual que en la primera, podemos ver cómo lo natural y lo aparentemente tradicional se ve de repente anulado por algo contemporáneo, con una imagen que incluso traspasa y mata lo natural. Prufrock *habla*, y de hecho parece hacerlo, pues esta estrofa se compone como un soliloquio de los ojos que ha conocido, pero los ojos que lo fijan lo “paralizan” en una frase hecha o preparada y una vez preparado o formulado es “despatarrado” en un alfiler como un insecto para ser analizado y es clavado en la pared. La percepción de Prufrock de ser todo el tiempo analizado, visto por los demás, se acentúa y se concentra en esta estrofa. La imagen de estar “despatarrado”, “*sprawling*”, en un alfiler y clavado en la pared recuerda a aquella tarde de los primeros versos que está tumbada o extendida, “*spread*”, en el cielo como un paciente anestesiado. De nuevo una imagen científica/biológica derrota lo natural, lo anula y prácticamente lo inmoviliza ante el escrutinio, en este caso, de esos ojos que ya ha conocido. Eliot fue reconocido por su idea de poesía científica, como mucha de la literatura de esa época, incluyendo la misma Virginia Woolf, quienes creían que las fronteras entre el arte y la ciencia cada vez eran menos visibles, o deberían serlo. El primer detalle para analizar en la traducción de Jaume es el segundo verso de la estrofa:

The eyes that fix you in a
formulated phrase

Los ojos que te paralizan con una
frase formular

La imagen claramente sugiere el hecho de ser analizado por esos ojos, de ser formulado. Tal y como explica Andrew J. Calis [2012: 195], Prufrock expresa su incomodidad al ser visto por otros y ser etiquetado y analizado como un insecto en un laboratorio. Pero además de las referencias científicas de nuevo utilizadas por Eliot, un trazado de lectura

muestra dos aspectos importantes del poema de Eliot. El primero, la influencia de *Hamlet* durante todo el poema, pues incluso lo llega a nombrar explícitamente algunos versos:

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous—
Almost, at times, the Fool.

Prufrock no se ve, sin embargo, como Hamlet, sino como Polonius, pero eso lo acepta más adelante en los versos citados. Esos “*eyes that fix you*” parecen demostrar la sensación de Hamlet de verse visto por todos, de haber conocido ya esos ojos que lo juzgan. Pero es que además, recordando la primera referencia del poema, esa cita de Dante, del canto XXVII del *Inferno*, cuando Dante se encuentra con el *fantasma* de Guido da Montefeltro, ya se puede intuir la presencia importante también de Hamlet y de cómo está la presencia de un *fantasma* a lo largo del poema de Eliot. Un fantasma que podría decirse es él mismo, su consciencia. Yendo más profundamente a la traducción interna, y al trazado de lecturas, se puede observar también una clara traducción interna del poeta franco-uruguayo Jules Laforgue, uno de los mayores representantes del simbolismo francés y que influyó en Eliot de tal forma que él mismo llegó a expresarlo [1958]: “*I learned more from Laforgue rather than from Baudelaire*”, especialmente de *Les Complaintes* publicado en 1885, y la presencia de lo rutinario en su poesía, pero al mismo tiempo de la consciencia, y en sí del recurso del *fluir* de la consciencia [Laforgue 2015: 60]:

De tous ses yeux, alors! se sentant trop banale:
“Ah! tu ne m’aimes pas; tant d’autres sont jaloux!”
Et moi d’un oeil qui vers l’Inconscient s’emballe:
“Merci, pas mal; et vous?”

La gran ventaja que otorga el proceso de traducción combinada de forma pasiva, en el trazado de lecturas, está claramente en la traducción del sentido, pero también, al ser indivisibles, en su forma, un estilo claramente reproducible que viene de Laforgue y que Eliot traduce en “Prufrock”. “*The eyes that fix you*” es traducida por Jaume como “los

ojos que te paralizan”, y el problema de usar “paralizar” es que se aleja de la imagen explicada por Calis, cuando en realidad ese “*fix*”, además de estar ligado con lo que vendrá en los versos siguientes, “*pinned on the wall*”, también se refiere al hecho de “fijar”, un verbo además muy similar fonéticamente con el usado en el texto base. Jaume comete un error de interpretación con todo el verso, pues aún más incompresible resulta esa “frase formular”, es decir, una frase que pertenece a la fórmula, mas no una frase formulada, o hecha. Se intuye que la idea de Jaume era expresar que esa frase era la que formulaba, sin embargo, la idea está en que esos ojos los fijan en una frase formulada que luego lo convierten a él (a Prufrock) en ese objeto formulado, tal y como Hamlet también termina siendo una frase formulada. De esta manera la imagen recrearía el sentido del original y daría pie para lo que sigue en las imágenes de los otros versos del soliloquio de Prufrock.

Otro verbo que presenta problemas a la hora de recrear la imagen es “*sprawling*”. Anteriormente explicamos la relación que tiene no solo este verbo con “*spread out*”, sino toda esta estrofa, con los primeros versos del poema. La imagen de la acción es parecida, por lo tanto, en la traducción también debería serlo. Jaume se decide por “despatarrado”, que ciertamente guarda relación con “tumbarse” o “echarse” de los primeros versos. “Despatarrado” implica cierto movimiento y cierta inquietud que sí está presente en estos versos, a diferencia de la primera estrofa, donde se sugiere más una quietud y una tensa calma. Pero aquí, es cierto, hay algo de inquietud desde el principio de la estrofa y el verso siguiente lo confirma al usar el verbo “*wriggling*”, traducido por Jaume como “retorciéndome”. La diferencia entre esta estrofa y la que da inicio al poema precisamente está ahí, en esa sensación de quietud e inquietud en cada una. En este caso, se trata de un acierto de Jaume en la elección de las palabras y la recreación de las imágenes.

En los últimos versos se retoma la relación con la primera estrofa: esas colillas de los días de Prufrock parecen remitir de nuevo a aquellas calles de hoteles baratos de los primeros versos:

Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of
my days and ways?

¿Cómo debería empezar
a escupir todas las colillas de mis
días con sus pasos?

En este caso esas “colillas de mis días con sus pasos”, como traduce Jaume, debilitan la imagen del texto original. Es cierto, sin embargo, que la palabra “*ways*” presenta

ambigüedades que dificultan la traducción, pero esas ambigüedades son las que enriquecen la imagen y Jaume no las mantiene. “Ruta” o “camino” podrían ser algunas de las soluciones, aunque también lo podrían ser “maneras” o “formas”. Si vemos la imagen más de cerca, Prufrock parece preguntarse cómo puede deshacerse de esas partes innecesarias de sus días y lugares que lo hacen sentirse de esa manera. Merece la pena recordar que la tarea del traductor al recrear alguna técnica del *fluir* de la consciencia, como en este caso una imagen, no está en interpretarla, sino en transmitir su sentido de manera que esa imagen pueda ser interpretada de la misma o las mismas maneras posibles en las que pueda ser interpretada la imagen del texto base. Es cierto que primero debe ser interpretada, pero el trabajo no queda ahí. Tal vez “las colillas de mis días y mis caminos” resolvería este problema, la imagen podría ser interpretada igual que la original e incluso el ritmo presenta una mejora. Es interesante ver cómo la solución de mejorar la imagen, en muchas ocasiones, mejora también el ritmo del poema, dándole otro punto de importancia a lo que representa la imagen poética en la traducción.

Detengámonos ahora en dos versos que funcionan, incluso de manera independiente, como el ejemplo perfecto de una imagen poética, al mismo tiempo que funcionan como un pensamiento, de nuevo como si de un soliloquio se tratara, con una voz clara, que sería el personaje, y por ende con un punto de vista preciso, del YO protagonista. La carga de sentido concentrada en estos dos versos es tal que podríamos pasar miles de líneas hablando del tema, tal y como ya varios críticos han hecho. Veamos los versos con la traducción de Jaume:

I should have been a pair of ragged
claws
Scuttling across the floors of silent
seas.

Tendría que haber sido un par de pinzas
dentadas
escabulléndome en los fondos de mares
silenciosos

Comencemos por analizar el sentido de los versos de Eliot: Robert Fleissner, en su ensayo *Prufrock's 'ragged claws'* [1972: 247-248], destaca la relación acertada de la *Norton Anthology* en la que estos dos versos tienen, de nuevo, cierta alusión a Hamlet. Vale la pena acotar que más adelante en otros versos la misma voz poética niega ser Hamlet: “*No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be*”, lo cual junto con la anterior alusión aclara el uso de *Hamlet* por parte de Eliot. Fleissner recalca cómo la *Norton Anthology* relaciona estos versos con un comentario que Hamlet le hace a

Polonio [2016: 50] II.2: “*If, like a crab, you could go backward*”. Más adelante Fleissner afirma que ciertamente la imagen es crustácea por el contexto y la alusión al mar en el verso siguiente. Y, sin embargo, más adelante sugiere otra interpretación que también parece muy acertada y es que, tal vez, Prufrock, como también señala en otros versos, está envejeciendo y volviéndose un malhumorado, haciendo alusión a la palabra “*crabby*”, que en inglés quiere decir “gruñón” o “malhumorado” y que viene precisamente de la palabra “*crab*”, “cangrejo”. Pero esa última interpretación va más allá, porque, completando el trazado de lectura de Eliot sobre Hamlet, vemos que justo Hamlet utiliza el símil del cangrejo y el ir hacia atrás, refiriéndose al tiempo. En esa segunda escena del segundo acto, Hamlet entra leyendo, la acotación no especifica qué exactamente, pero la importancia está en el acto de leer, y de hecho el mismo personaje lo expresa cuando Polonius le pregunta qué está leyendo: [Braunmuller 2016: 50] “*Words, words, words*”. Pero más adelante Hamlet confiesa estar leyendo calumnias sobre cómo los ancianos deben lucir [Braunmuller 2016: 50]:

HAMLET Slanders, sir, for the satirical rogue says here that old men have gray beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plum-tree gum, and that they have a plentiful lack of wit, together with most weak hams. All which, sir, though I most powerfully and potently believe, yet I hold it not honesty to have it thus set down, for yourself, sir, shall grow old as I am if, like a crab, you could go backward.

Y aunque el símil que construye Hamlet dirigiéndose a Polonius pueda ser irracional, es bastante razonable, y su irracionalidad funciona perfectamente para mostrar el estado mental de Hamlet, y de hecho Polonius lo nota por medio de breves soliloquios que muestran sus pensamientos sobre la locura de Hamlet.

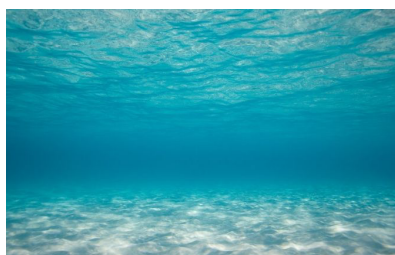
Como se puede ver, las posibilidades de interpretación son variadas, y podría haber más. Es esto lo que consigue una imagen bien construida dentro de un poema en el que abundan las imágenes y en el que cada imagen parece aludir a otra. Es esta característica de ser interpretable lo que se debe recrear, pero la dificultad está en que en español los cangrejos no están necesariamente relacionados con ser gruñón o malhumorado. Por suerte, la imagen no habla de un cangrejo, sino de *claws*, “pinzas” o “tenazas”, que sí pueden dar esa imagen de gruñón y de agresividad, y al mismo tiempo mantener la posible relación con Hamlet y el envejecimiento y el pasar del tiempo.

En lo que concierne a la traducción, Jaume parece omitir por completo el contexto de la imagen y la alusión al mar en el verso siguiente, e incomprensiblemente decide traducir *ragged claws* como “pinzas dentadas”, tal vez porque aún mantiene la idea de la

terminología médica, aunque se puede intuir una fallida traducción interna al leer los versos. Y si bien es cierto que se podría referir a las tenazas de un cangrejo como pinzas, no es lo más común y, además, Jaume utiliza “pinzas dentadas”, lo que imposibilita esa lectura y alude directamente el instrumento médico. Lo cierto es que la imagen queda totalmente arruinada y de pronto vemos a Prufrock creer que tuvo que haber sido “un par de pinzas dentadas / escabulléndose en los fondos de mares silenciosos”. De inmediato las posibles interpretaciones anteriormente explicadas se ven anuladas y la imagen, que es perfectamente razonable en el texto original, se convierte en una imagen no razonable, además de irracional, claro está. Veamos mejor el problema con una representación visual de la misma. En el original se mantiene una concordancia semántica en que las “*claws*” corresponden al siguiente verso, en donde “se escabullen en el fondo del mar”:



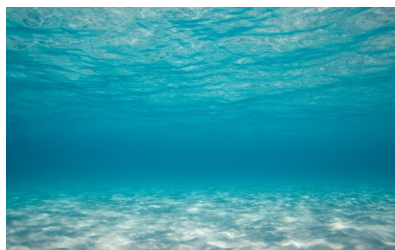
=



Sin embargo, en la traducción de Jaume las pinzas dentadas no tienen ninguna correspondencia con el mar:



≠



Esto es un claro ejemplo de una traducción interna fallida, un error en la interpretación de la imagen o en la incapacidad de saber leer una imagen poética. Pero si se pone más atención en los versos, todas las pistas para su interpretación están ahí. No hace falta más que realizar un simple estudio semántico de las palabras utilizadas para darse cuenta de qué tipo de imagen es y dar con las palabras correctas en la traducción. Además del trazado de lecturas de *Hamlet* y su alusión a volver atrás como los

cangrejos, el verso habla de “mares”, la pista más clara para relacionar las “*claws*” con un crustáceo, y también aparece la palabra “*scuttling*” que en inglés hace referencia no solo al mar, cuando se habla del hundimiento de un barco, sino también al rápido movimiento que hacen cierto tipo de animales, en su mayoría insectos, roedores o crustáceos, cuando quieren escapar o esconderse. Es decir, la perfecta elección del verbo por parte de Eliot relaciona toda la imagen y se vuelve el centro de poder de su sentido. Es cierto que Jaume lo traduce correctamente utilizando el verbo “escabullirse”, que en español, si bien no mantiene esa misma polivalencia en cuanto al sentido, sí es el verbo que mejor retrata el movimiento que sugiere la imagen. Pero, de igual forma, no pudo ver la pluralidad de sentidos que ese verbo sí tiene en inglés y que juega un papel muy importante en la imagen. Pero es que además Jaume ignora un punto importante que ha sido central en el poema de Eliot desde el principio: la derrota de lo natural. Eliot habla de unas tenazas que se “escabullen” en el mar, no es un crustáceo sino solo una parte de él, algo que se ve arruinado al utilizar las pinzas dentadas. Otra pista para la interpretación y el contexto de la imagen se puede ver en el hecho de que habla de “los fondos de mares silenciosos”, una imagen bastante gráfica en la que se puede ver a cualquier tipo de crustáceo moviéndose por el fondo del mar. A pesar de que puedan parecer pequeños detalles, son esos los que recrean una imagen correctamente y recrean, del mismo modo, el sentido del poema original. Son esos detalles los que pueden hacer que el sentido se desvanezca, restándole fuerza al poema, en este caso uno de los poemas más relevantes del siglo XX.

Súmese a esto que hay aparentes distracciones incomprensibles que no parecen tener sentido alguno, y justamente en otra estrofa en la que el recurso del *fluir* de la consciencia *fluye* por todos los versos:

*And the afternoon, the evening,
sleeps so peacefully!
Smoothed by long fingers,
Asleep ... tired ... or it malingers,
Stretched on the floor, here beside
you and me.
Should I, after tea and cakes and
ices,
Have the strength to force the
moment to its crisis?
But though I have wept and fasted,
wept and prayed,
Though I have seen my head (grown
slightly bald) brought in upon a
platter*

¡Y la tarde que anochece duerme con
tanta paz!
Acariciado por largos dedos,
medio dormido... cansado... o finge
estar enfermo,
tumbado en el suelo, aquí a nuestro
lado.
¿Debería, tras el té y el pastel y los
helados,
tener la fuerza para forzar el momento
de la crisis?
Pero aunque haya llorado y ayunado,
llorado y rezado,
aunque haya visto mi cabeza (un poco
calva ya) presentada sobre una bandeja

Lo que más llama la atención de la traducción es la discordancia de género entre el sujeto y los otros versos. Prufrock habla de la tarde y la noche que “duermen con tanta paz”, pero Jaume en los versos siguientes parece olvidarse de quién está hablando y utiliza el masculino para “acariciado”, “dormido”, “cansado”, “enfermo” y “tumbado”, y la pregunta es: ¿quién cree Jaume que padece y realiza esas acciones? No lo sabemos y por lo tanto quedan esos versos en el aire. ¿Quién es acariciado por largos dedos?, ¿quién finge estar enfermo?

Regresemos al primer verso de esta estrofa y veamos de qué se trata:

<i>And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!</i>	¡Y la tarde que anochece duerme con tanta paz!

Este primer verso no parece presentar ningún problema, de hecho “la tarde que anochece” puede ser una solución acertada y, si prestamos más atención, es esa “tarde que anochece” la que “duerme con tanta paz” y, por lo tanto, la misma que debería ser acariciada por largos dedos y la que está medio dormida, cansada y la que finge estar enferma, tumbada en el suelo. Ese “descuido”, ese error de traducción, es un error que tiene su origen en la traducción interna, y por más que parezca tan obvio destruye la imagen por completo cuando se interrumpe de inmediato en el segundo verso. Una imagen que en el original prevalece y se encadena a lo largo de cuatro versos, en la traducción dura solo un verso y el resto queda en el aire sin saber, siquiera, de quién se está hablando. De nuevo se manifiesta cómo todos los aspectos del lenguaje juegan un importante rol en la recreación de las imágenes, esto es, en la recreación del poema. Eliot completa esa imagen del principio con esta e incluye ese verso final, su cabeza traída en una bandeja para cerrar el ciclo, su cabeza, su mente, recreada en el poema, el arte y la ciencia.

Veamos, por último, los tres versos finales del poema de Eliot:

<i>We have lingered in the chambers of the sea By sea-girls wreathed with seaweed red and brown Till human voices wake us, and we drown.</i>	Nos hemos demorado en las estancias del mar con chicas marinas coronadas de algas rojas y pardas hasta que voces humanas nos despiertan y nos hundimos en el agua

En los versos anteriores a estos tres que le dan fin al poema, la voz poética acentúa su monólogo derrotista: niega ser Hamlet, confiesa estar envejeciendo, cuestiona su vestimenta y confiesa haber escuchado cantar a las sirenas, sabiendo que no le cantan a él: “*I have heard the mermaids singing, each to each / I do not think they will sing to me*”. De ahí que el poema termine con esa imagen tan poderosa, de nuevo con el mar como centro. Se hace referencia a aquella imagen crustácea, donde aquí el crustáceo parece ser, de momento, el mismo Prufrock. Jaume traduce “*we have lingered*” como “nos hemos demorado”, pero la traducción parece sugerir que se han quedado allí involuntariamente, cuando parece ser todo lo contrario, pues “*linger*” alude a “quedarse en un lugar”, “merodear” o incluso, en otra acepción, a “vivir” o “sobrevivir”. Prufrock habla de su mente, de su consciencia, porque es un poema que fluye entre el monólogo interior y el soliloquio. Tal vez en esta imagen funcionaría mejor usar “merodear”, o incluso “quedarse” o “entretenerse”. Lo mismo sucede con el término “*wreathed*” que Jaume traduce como “coronadas”, cuando en realidad esto no es más que una imagen de la imaginación del traductor, pues “*wreathed*” debería ser “rodeadas” o “cubiertas”, detalle que cambia la imagen por completo, y es que en este verso habla de “*sea-girls*” (“chicas marinas”) y no de sirenas y, precisamente, el hecho de que estén enredadas entre algas las diferencia de aquellas sirenas que veía en un principio. Siendo todo un sueño, culmina diciendo que “voces humanas nos despiertan” y, por una incomprensible razón, Jaume traduce “*and we drawn*” como “y nos hundimos en el agua”. El problema con esta frase, además de ser extremadamente larga sin razón aparente, es que modera y cambia el sentido del verso por completo, pues no es lo mismo hundirse en el agua que ahogarse, traducción correcta de “*and we drawn*”. Jaume le resta fuerza al último verso del poema. Debilita el sentido final y nos ofrece un verso que queda en el aire, como sin saber qué pasa después, mientras que en el texto base parece estar presente de nuevo la muerte, precisamente al despertar. Jaume alarga la frase aparentemente para mantener una rima que no ha sido constante en su traducción, una rima que además de innecesaria es redundante, pues el hecho de que ya los versos anteriores nos hayan ubicado en el mar, hace innecesario aclarar que “nos hundimos en el agua”, además de que no hay muchos lugares más en los que nos podamos hundir que no sea en el agua. De nuevo, la imagen mal construida afecta no solo al sentido, sino también al ritmo y al tono del poema.

“The Love Song Of J. Alfred Prufrock” es un poema de 131 versos y aquí se han escogido aquellos en los que Eliot recurre con mayor intensidad al recurso del *fluir* de la

consciencia, aunque este fluya a lo largo del poema. Pero es cierto que, analizando los restantes versos, la traducción de Jaume parece fluir sin muchos problemas, de hecho, se puede llegar a la conclusión de que la traducción falla, en su mayoría, precisamente ante la presencia y la recreación del recurso del fluir de la consciencia y sus técnicas, y no es casualidad que esto suceda. No es casualidad que sean precisamente aquellos versos que presentan y recrean la mente de la voz poética a través de soliloquios y monólogos interiores directos, imágenes poéticas, descripciones omniscientes, simbolismo y un punto de vista preciso los que más problemas presentan en la traducción de Jaume. El problema empieza en la traducción interna, en el paso fundamente del acto traductológico, y esto significa una gran pérdida para un poema tan importante como “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”.

4.2.1 “La canción de amor J. Alfred Prufrock” de T. S. Eliot, propuesta de traducción

*S'io credesse che mia risposta fosse
A persona che mai tornasse al mondo,
Questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma perciocche giammai di questo fondo
Non torno vivo alcun, s'i'odo il vero,
Senza tema d'infamia ti rispondo.*

*Let us go then, you and I,
When the evening is spread out
against the sky
Like a patient etherized upon a table;
Let us go, through certain half-
deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap
hotels
And sawdust restaurants with
oyster-shells:
Streets that follow like a tedious
argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming
question ...
Oh, do not ask, “What is it?”
Let us go and make our visit.*

*In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.*

*The yellow fog that rubs its back
upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its
muzzle on the window-panes,
Licked its tongue into the corners of
the evening,
Lingered upon the pools that stand
in drains,
Let fall upon its back the soot that
falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a
sudden leap,*

*S'io credesse che mia risposta fosse
A persona che mai tornasse al mondo,
Questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma perciocche giammai di questo fondo
Non torno vivo alcun, s'i'odo il vero,
Senza tema d'infamia ti rispondo*

Entonces vamos, tú y yo,
Cuando la tarde esté tumbada en el cielo
Como un paciente anestesiado en una
mesa;
Vamos, a través de ciertas calles medio
desiertas,
Los refugios bulliciosos
De noches inquietas en hoteles baratos de
una noche

Y restaurantes con piso de aserrín y
conchas de ostras:
Calles que continúan como una tediosa
discusión
De intención insidiosa
Para llevarte a una pregunta abrumadora...
Oh, no preguntes, “¿Qué es?”
Vamos y hagamos la visita.

En la habitación las mujeres van y vienen
hablando de Miguel Ángel.

La bruma amarilla que se frota la espalda
contra el cristal de las ventanas,
la niebla amarilla que frota el hocico en el
cristal de las ventanas,
metió la lengua en las esquinas de la tarde,
se quedó merodeando en los charcos de los
desagües,
Se dejó caer sobre la espalda el hollín que
cae de las chimeneas,
se escabulló en la terraza, pegó un súbito
salto

*And seeing that it was a soft
October night,
Curled once about the house, and
fell asleep.
And indeed there will be time
For the yellow smoke that slides
along the street,
Rubbing its back upon the window-
panes;
There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces
that you meet;
There will be time to murder and
create,
And time for all the works and days
of hands
That lift and drop a question on your
plate;
Time for you and time for me,
And time yet for a hundred
indecisions,
And for a hundred visions and
revisions,
Before the taking of a toast and tea.*

*In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.*

*And indeed there will be time
To wonder, "Do I dare?" and, "Do I
dare?"
Time to turn back and descend the
stair,
With a bald spot in the middle of my
hair —
(They will say: "How his hair is
growing thin!")
My morning coat, my collar
mounting firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but
asserted by a simple pin —
(They will say: "But how his arms
and legs are thin!")
Do I dare
Disturb the universe?
In a minute there is time
For decisions and revisions which a
minute will reverse.
For I have known them all already,
known them all:
Have known the evenings, mornings,
afternoons,
I have measured out my life with
coffee spoons;*

y viendo que era una suave noche de
octubre,
se acurrucó por la casa y se durmió.
Y ciertamente habrá tiempo
para la niebla amarilla que se desliza por la
calle,
frotándose la espalda contra el cristal de
las ventanas;
habrá tiempo, habrá tiempo
de preparar una cara para conocer las caras
que te encuentras;
habrá tiempo de asesinar y de crear,
y tiempo para todos los trabajos y días de
manos
que levantan y dejan caer una pregunta en
tu plato;
tiempo para ti y tiempo para mí,
y tiempo incluso para cien indecisiones,
y para cien visiones y revisiones,
antes de tomar un té y una tostada.

En la habitación las mujeres van y vienen
hablando de Miguel Ángel.

Y ciertamente habrá tiempo
de preguntarse, «¿me atrevería?», y «¿me
atrevería?»
tiempo de regresar y bajar el escalón,
con un algo de calvicie en el medio del
pelo...
(Dirán: «¡qué fino le crece el pelo!»)
Mi abrigo de las mañanas, el cuello
ajustado hasta la barbilla,
mi corbata cara y modesta pero fijada con
un broche simple...
(Dirán: «¡Pero qué flacos tiene los brazos y
las piernas!»)
¿Me atrevería
a perturbar el universo?
En un minuto hay tiempo
para decisiones y revisiones que un minuto
revierte.
Porque ya lo he conocido todo, todo lo he
conocido...
He conocido los ocasos, las mañanas y las
tardes,
he medido mi vida con cucharillas de café;

*I know the voices dying with a dying fall
Beneath the music from a farther room.*

*So how should I presume?
And I have known the eyes already,
known them all—
The eyes that fix you in a formulated
phrase,
And when I am formulated,
sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on
the wall,
Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my
days and ways?
And how should I presume?*

*And I have known the arms already,
known them all—
Arms that are braceleted and white
and bare
(But in the lamplight, downed with
light brown hair!)
Is it perfume from a dress
That makes me so digress?
Arms that lie along a table, or wrap
about a shawl.
And should I then presume?
And how should I begin?*

*Shall I say, I have gone at dusk
through narrow streets
And watched the smoke that rises
from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves,
leaning out of windows? ...*

*I should have been a pair of ragged
claws
Scuttling across the floors of silent
seas.*

*And the afternoon, the evening,
sleeps so peacefully!
Smoothed by long fingers,
Asleep ... tired ... or it malingers,
Stretched on the floor, here beside
you and me.
Should I, after tea and cakes and
ices,*

conozco las voces agonizando con una
caída agonizante
tras la música de una habitación más
lejana.

¿Entonces, cómo puedo
suponer?

Y ya he conocido los ojos, todos los
he conocido...

Los ojos que te fijan en una frase
formulada

y cuando yo esté formulado,
despatarrado en un alfiler,
cuando esté clavado y retorciéndome
en la pared,

¿entonces cómo podré empezar
a escupir todas las colillas de mis días
y mis caminos?

¿Y cómo puedo suponer?

Y ya he conocido los brazos, todos los
he conocido...

brazos con pulseras, blancos y
desnudos

(Pero bajo luz, con vello castaño
claro)

¿Es el perfume de un vestido
lo que me hace divagar?

Brazos apoyados en una mesa o
envueltos en un chal.

¿Y debería, entonces, suponer?

¿Y cómo debería empezar?

¿Debería decir, he ido por calles
estrechas al anochecer

y he visto el humo que sube de las
pipas

de hombres solitarios en mangas de
camisa, asomándose por las
ventanas?...

Debí haber sido un par de tenazas
cansadas

escabulléndose entre los fondos de
mares silenciosos.

¡Y la tarde, el ocaso, duerme en tanta
paz!

calmada por dedos largos,
dormida... cansada... o haciéndose la
enferma,

tendida en el piso, aquí a nuestro lado.

¿Debería, después del té, el pastel y
los helados,

*Have the strength to force the
moment to its crisis?
But though I have wept and fasted,
wept and prayed,
Though I have seen my head (grown
slightly bald) brought in upon a
platter;
I am no prophet — and here's no
great matter;
I have seen the moment of my
greatness flicker,
And I have seen the eternal Footman
hold my coat, and snicker,
And in short, I was afraid.*

*And would it have been worth it,
after all,
After the cups, the marmalade, the
tea,
Among the porcelain, among some
talk of you and me,
Would it have been worth while,
To have bitten off the matter with a
smile,
To have squeezed the universe into a
ball
To roll it towards some
overwhelming question,
To say: "I am Lazarus, come from the
dead,
Come back to tell you all, I shall tell
you all"—
If one, settling a pillow by her head
Should say: "That is not what I
meant at all;*

*That is not it, at all."
And would it have been worth it,
after all,
Would it have been worth while,
After the sunsets and the dooryards
and the sprinkled streets,
After the novels, after the teacups,
after the skirts that trail along the
floor—
And this, and so much more?—
It is impossible to say just what I
mean!
But as if a magic lantern threw the
nerves in patterns on a screen:
Would it have been worth while
If one, settling a pillow or throwing
off a shawl,
And turning toward the window,
should say:*

tener la fuerza para forzar el momento
hasta la crisis?
Pero aunque he llorado y he ayunado,
llorado y rezado,
aunque he visto mi cabeza (ya un poco
calva) traída en una bandeja,
No soy un profeta... y eso no importa
mucho;
he visto titilar el momento de mi grandeza,
y he visto al eterno Lacayo sostener mi
abrigo y tirar una risita,
y en pocas palabras, tuve miedo.

Y habría valido la pena, después de todo,
después de las tazas, la mermelada y el té,
entre la porcelana, entre alguna
conversación nuestra,
de verdad habría valido la pena,
haber enfrentado el asunto con una sonrisa,
haber metido al universo en una bola
para rodarla hacia alguna pregunta
abrumadora,
para decir: «Soy Lázaro, he vuelto de entre
los muertos,
he vuelto para deciros, debo deciros»...
Si alguien, acomodándole un cojín en la
cabeza,
debería decir: «Eso no es lo que quise
decir.
eso no lo es, en absoluto».
Y habría valido la pena, después de todo,
de verdad habría valido la pena,
después de los atardeceres y los patios y
las calles mojadas,
después de las novelas, las tazas de té,
después de las faldas que se arrastran en el
piso.
¿Y esto y tanto más?
¡Es imposible decir exactamente lo que
quise decir!
Pero como si una lámpara mágica mostrara
con patrones los nervios en una pantalla:
Habría valido la pena
si alguien, acomodando un cojín o
quitándose un chal
y girando hacia la ventana, dijera:

*“That is not it at all,
That is not what I meant, at all.”
No! I am not Prince Hamlet, nor was
meant to be;
Am an attendant lord, one that will
do
To swell a progress, start a scene or
two,
Advise the prince; no doubt, an easy
tool,
Deferential, glad to be of use,
Politick, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit
obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous—
Almost, at times, the Fool.*

*I grow old ... I grow old ...
I shall wear the bottoms of my
trousers rolled.*

*Shall I part my hair behind? Do I
dare to eat a peach?
I shall wear white flannel trousers,
and walk upon the beach.
I have heard the mermaids singing,
each to each.*

*I do not think that they will sing to
me.*

*I have seen them riding seaward on
the waves
Combing the white hair of the waves
blown back
When the wind blows the water
white and black.
We have lingered in the chambers of
the sea
By sea-girls wreathed with seaweed
red and brown
Till human voices wake us, and we
drown.*

«Eso no es, en absoluto,
eso no es lo que quise decir».
¡No! no soy el príncipe Hamlet, ni estaba
destinado a serlo;
soy un Lord que está presente, uno que
servirá
para avanzar la trama, iniciar una o dos
escenas,
aconsejar al príncipe; sin duda, un peón
fácil,
deferente, contento de ser útil,
político, cuidadoso y meticuloso;
Lleno de opiniones pero un poco obtuso;
a ratos, de hecho, casi ridículo...
Casi, a ratos, el Bufón.

Me pongo viejo, me pongo viejo...
Debería llevar hecho los dobladillos del
pantalón.

¿Debería peinarme con raya hacia atrás?
¿me atrevería a comerme un durazno?
Debería llevar pantalones blancos de
franela y caminar por la playa.
He oído a las sirenas cantar, unas a otras.

No creo que lleguen a cantar para mí.

Las he visto cabalgar sobre las olas hacia
el mar
peinando el cabello blanco de las olas
revueltas
cuando el viento sopla el agua blanca y
negra.

Nos hemos entretenido en las estancias del
mar
por chicas marinas cubiertas de algas rojas
y pardas
hasta que voces humanas nos despiertan y
nos ahogamos.

Comentario traductológico

Ya se habló de la importancia y la responsabilidad que significa traducir uno de los poemas más importantes del siglo XX en lengua inglesa. Cada decisión, cada palabra, cada pequeño detalle supone un gran reto y una continua búsqueda de la perfección, de esa misma perfección que buscó y que, se podría decir, encontró Eliot en su poema. Por ello cada cierto tiempo siguen apareciendo nuevas traducciones del poema, todas tan necesarias y con un mismo objetivo, conseguir la misma perfección que pueda rendir cuenta de lo que representa el poema en el idioma original. Ahí está el carácter democrático de la traducción: así como todo texto literario es mejorable, toda traducción también lo es, la gran diferencia está en que en las traducciones es un deber y una necesidad hacerlo. La traducción de Andreu Jaume, una de las más recientes y más difundidas en español, es otro intento de lo anteriormente explicado, sin embargo, gracias al previo análisis, se pueden notar las diversas fallas de Jaume en cuanto a la traducción interna, la traducción combinada y finalmente la traducción externa, especialmente en aquellos fragmentos en los que la presencia del recurso del *fluir* de la consciencia abunda, quedándose corto con el uso del lenguaje, la capacidad representativa y la carga de sentido, muchas veces explicando y sobreinterpretando dichas técnicas. Es en este recurso donde Jaume tiene más problemas, los mismos que en la propuesta se intentan resolver.

Para empezar, vemos cómo el segundo verso, “*When the evening is spread out against the sky*”, es la primera imagen que nos brinda Eliot, una imagen que continúa en el verso siguiente y cuya fuerza e intensidad llega a compartir también en una imagen pictórica, como si de un cuadro se tratara, y tomando en cuenta el verso siguiente la imagen debe recrearse de manera que mantenga esas mismas características. Jaume utiliza “ahora que se echa la tarde en el cielo”, aunque ya vimos anteriormente por qué esta imagen no funciona y específicamente por qué al traducir *spread out* por “se echa” rompe con la imagen, su característica pictórica y le resta fuerza. De ahí que se tengan en cuenta otras opciones; utilizar un verbo como “extenderse” parece ser buena opción, pero su neutralidad deshumaniza al paciente y le quita fuerza a la manera en que la tarde se abre paso en el cielo. Merece la pena recordar que la imagen se construye con el siguiente verso, “*Like a patient etherized upon a table*”. Otra opción podría ser cambiar la forma del verbo “echar” por una voz pasiva que indique esa quietud e involuntariedad tan necesarias en esta imagen, es decir, “ahora que la tarde está echada en el cielo”. Pero incluso así, aunque mejore la imagen, el verbo “echar” por su sonoridad y ambigüedad

no parece ir muy acorde con el tono y el ritmo del poema. La falta de precisión de este verbo hace que debamos plantearnos otra opción, razón por la que en la propuesta se haya optado por el verbo “tumbar”: “cuando la tarde esté tumbada en el cielo”:

*Let us go then, you and I,
When the evening is spread out
against the sky
Like a patient etherized upon a
table;*

Entonces vamos, tú y yo,
cuando la tarde esté tumbada en el cielo
como un paciente eterizado en una mesa.

En este caso, la imagen se acerca mucho más a la carga de sentido que tiene el original. Por una parte, que “la tarde esté tumbada en el cielo / como un paciente eterizado en una mesa” indica esa involuntariedad tan necesaria de la imagen que se capta en el primer nivel de traducción, la traducción interna y, además, da esa quietud y esa calma, casi mortal, de la que se habló anteriormente, acercándose al elemento pictórico de la imagen original.

De igual forma sucede en la descripción omnisciente usada a continuación, en esa misma estrofa, donde la voz poética define el ambiente en el que se desarrollará gran parte del poema:

*Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless night in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells*

Esta descripción omnisciente está formada no solo por elementos semánticos que cargan el sentido, sino también por elementos fónicos y aliteraciones que aportan sentido a la misma. De ahí que la elección de palabras sea tan importante. El sonido de las eses marca el ritmo y el tono del poema mientras se pasea entre una imagen y otra. En la propuesta se puede ver qué diferencia puede marcar, tanto para la descripción como para el ritmo y el tono, el uso de palabras como “refugio” y “bullicioso”:

*Let us go, through certain half-
deserted streets,
The muttering retreats*

Vámonos, por ciertas calles medio
desiertas,
los refugios bulliciosos

Los “refugios bulliciosos”, además de ir más acorde con la imagen y el tono del poema, hacen más fácil el encabalgamiento hacia la siguiente imagen de esas “noches inquietas”, pues la palabra “madriguera”, la opción que utiliza Jaume en su traducción, no nos inspira inquietud, sino, tal vez, todo lo contrario.

Ser capaces de captar el sentido de la técnica utilizada y recrearlo en su mayor grado de equivalencia con también el mayor grado de equivalencia en cuanto a la forma y el estilo es esencial en la traducción de cualquier texto literario. Es decir, una elaboración escrupulosa, tanto de la traducción interna como de la traducción combinada, concluye en un resultado satisfactorio en la traducción externa. Esto se puede ver claramente en la siguiente estrofa, donde la voz poética, al hablar de la bruma y la niebla, la animaliza utilizando un lenguaje felino, como si de un gato se tratara. El ritmo sigue esta misma característica y se ve cómo los versos van encabalgándose con movimientos felinos hasta, finalmente, dormirse en el último verso.

*The yellow fog that rubs its back
upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle
on the window-panes,
Licked its tongue into the corners of
the evening,
Lingered upon the pools that stand in
drains,
Let fall upon its back the soot that
falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a
sudden leap,
And seeing that it was a soft October
night,
Curled once about the house, and fell
asleep.*

La bruma amarilla que se frota la espalda
contra el cristal de las ventanas,
la niebla amarilla que frota el hocico en el
cristal de las ventanas,
metió la lengua en las esquinas de la
tarde,
se quedó merodeando en los charcos de
los desagües,
Se dejó caer sobre la espalda el hollín que
cae de las chimeneas,
se escabulló en la terraza, pegó un súbito
salto
y viendo que era una suave noche de
octubre,
se acurrucó por la casa y se durmió.

De ahí que el lenguaje deba ser recreado tomando en cuenta ese campo semántico de movimientos felinos, tales como “frotar”, “el hocico”, “merodeando”, “escabullirse” y “acurrucarse”, para crear esa misma imagen y recrear el mismo sentido. Es importante hablar sobre un verso que por su extrañeza y complejidad presenta bastantes dificultades de traducción: “*The eyes that fix you in a formulated phrase*”. Este verso representa el inicio de una imagen que de nuevo acude a la terminología científica en la que la voz poética se compara con un insecto que está siendo analizado en la pared, colgado en un alfiler. Además, haciendo un trazado de lectura del verso se vio que hay una gran influencia, al igual que a lo largo del poema, de dos textos fundamentales:

Hamlet de Shakespeare y el poema “Autre Complainte de Lord Pierrot” de Jules Laforgue. La capacidad de comprender estas lecturas en la traducción combinada que realiza Eliot en su poema brinda la luz necesaria al sentido para finalmente poder recrearlo en la traducción externa, esos ojos (los de la gente) que lo fijan, lo juzgan en una “frase formulada”. El sentido está ahí, se aclara al realizar una traducción interna efectiva, pero hay que tener cuidado de no caer en un error común, en el que cae Jaume, o en el que se demostró en las traducciones de Ramón Buenaventura [1995: 25] y Xoán Abeleira [2008: 403] del título del poema de Sylvia Plath citado anteriormente, “The Applicant” [1989]. Es absolutamente necesario no caer en una sobreinterpretación del texto base, pues eso también sería un error de la traducción interna. Especialmente en un caso como este, en el que el verso se presenta como una imagen bastante irracional, pues “*formulated phrase*”, al igual que “frase formulada”, parecen ser una invención de Eliot para la creación de la imagen y la estrofa. De hecho, la frase va muy acorde con la estrofa y, junto con los otros versos, aclara el sentido, es más, esas dos palabras “frase formulada” ya representan una imagen dentro del verso: los ojos lo fijan en una oración, en una expresión que ya ha sido usada antes, en una “frase formulada” a la que, ya gastada y vista por muchos, solo le queda yacer y seguir siendo vista en un alfiler colgado en la pared. La extrañeza de la frase debe mantenerse, son estos detalles los que hacen del poema de Eliot una obra literaria de un valor único y de una autenticidad inmensa.

Esa misma autenticidad se puede ver en una imagen perfecta formada por dos versos:

I should have been a pair of ragged
claws
Scuttling across the floors of silent
seas.

Debí haber sido un par de tenazas
cansadas
escabulléndose entre los fondos de mares
silenciosos.

Acorde con lo estudiado anteriormente con respecto a estos dos versos, su trazado de lectura en *Hamlet* y los diferentes sentidos que carga esta imagen, valdría la pena justificar el hecho de usar las “tenazas cansadas” por “*ragged claws*”. Y es que, si bien “*ragged*” puede referirse a “irregulares”, “andrajosas” o “desiguales”, es esa acepción coloquial de “cansado” la que más le puede aportar a la imagen y la que más acorde va con las interpretaciones que previamente expusimos. Las “tenazas cansadas” compensan la pérdida de la alusión al cangrejo, “*crab*”, y su relación con “*crabby*”, viejo o malhumorado, además de que se adapta al contexto no solo de la imagen y de

esos dos versos, sino también de todo el poema, del paso del tiempo y del cansancio, casi desfallecimiento de la naturaleza en “Prufrock”.

Pretender ocuparse de un solo aspecto del poema a la hora de la traducción externa, es pretender realizar la traducción interna solo ocupándose de ese aspecto, lo que origina un resultado deficiente en el texto de llegada. La responsabilidad de traducir un texto tan importante como este debe recaer en un procedimiento lo suficientemente cuidadoso, detallista y escrupuloso del sistema traductológico propuesto en este trabajo, siguiendo minuciosamente el orden de los diferentes niveles de traducción. Porque es ese orden el que va a desencadenar un resultado positivo o negativo. Es ese orden, comenzando con la traducción interna, el que va a abrir la puerta hacia los otros dos niveles. Es necesario para el traductor conocer mejor que nadie el texto que traduce no solo en sí mismo, sino también en su contexto, ver lo que está, pero también lo que no está ahí, saber trazar las lecturas para conocerlo mejor, convertirse en este caso en un poeta para poder recrear todo lo que está en el texto, para finalmente ocuparse de los aspectos externos, los elementos lingüísticos, los contrastes y la recreación del poema en otra lengua. Es necesario hacerlo de esta forma, porque la traducción es, sobre todo, una actividad y, como tal, es fluida, los niveles van fluyendo uno al otro, como lo hacen los versos que componen el poema de Eliot; el proceso traductológico es un proceso activo, creativo y fluido que no puede ni debe tomarse a la ligera.

Si se puede extraer una conclusión clara de la traducción de “La Canción de Amor de J. Alfred Prufrock” es que el procedimiento traductológico a través de los tres niveles propuestos, interno, combinado y externo, se vuelve fundamental en todo texto literario, pero sobre todo en uno como este: la traducción interna y su calidad es la que califica y dispone el resto. Y si hay algo que está claro es que la fluidez de los géneros se confirma en el poema de Eliot, en el que un texto por antonomasia poético ve cómo sus versos pasan de ser narrativos a ser incluso teatrales, especialmente ante la presencia del recurso del fluir de la consciencia a lo largo de todo el poema. Y es ahí donde se afina la presencia del recurso y sus técnicas, tantas como hay presentes en el texto (imágenes, descripciones omniscientes, monólogo interior directo, soliloquio, simbolismo y montaje), en los puntos en que presenta una mayor complejidad y dificultad, que se ve resuelta en el desarrollo de una exacta traducción interna. En los momentos en los que se muestra la superficie del iceberg, el texto y sus niveles de traducción presentan una mayor sencillez, pero, al ser un poema con tanta carga semántica y de un tan constante uso del fluir de la consciencia, esos momentos son contados, como en esta estrofa:

*No! I am not Prince Hamlet, nor
was meant to be;
Am an attendant lord, one that will
do
To swell a progress, start a scene or
two,
Advise the prince; no doubt, an easy
tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit
obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous—
Almost, at times, the Fool.*

¡No! no soy el príncipe Hamlet, ni estaba
destinado a serlo;
soy un Lord que está presente, uno que
servirá
para avanzar la trama, iniciar una o dos
escenas,
aconsejar al príncipe; sin duda, un peón
fácil,
deferente, contento de ser útil,
político, cuidadoso y meticuloso;
Lleno de opiniones pero un poco obtuso;
a ratos, de hecho, casi ridículo...
Casi, a ratos, el Bufón.

Es uno de los pocos fragmentos en los que Eliot, con una intención clara al restar poco para finalizar el poema, al estar a punto de despertar, parece llevar al lector a la superficie, tanto semántica como estilísticamente. El lenguaje poético en esta estrofa sale a la superficie del inmenso iceberg que es *Prufrock*, incluso la voz poética hace explícito el trazado de lecturas, afirmando que no es Hamlet, como dándose cuenta de ello, y afirmando que más bien es Polonius, derrotado, destinado a morir tras las cortinas a manos del propio Hamlet. Su descripción lo deja bien claro, su lenguaje preciso, esa descripción, si bien omnisciente, carente de imágenes o de cualquier otra técnica del fluir de la consciencia, aunque toda la estrofa funcione como un soliloquio, un soliloquio bastante preciso y consciente. Aquí la complejidad de la traducción se reduce a los aspectos lingüísticos y contrastivos de las lenguas, al valor estilístico de la forma, el ritmo y la elección tan precisa como sea posible de las palabras. El sentido es claro, y por ende la traducción interna y la traducción combinada en su forma pasiva se hacen directas sin presentar mayores problemas, dando paso a la traducción externa y los elementos mencionados.

Eliot sigue en la superficie algunos versos más:

*I grow old ... I grow old ...
I shall wear the bottoms of my
trousers rolled.*

*Shall I part my hair behind? Do I
dare to eat a peach?
I shall wear white flannel trousers,
and walk upon the beach.
I have heard the mermaids singing,
each to each.*

*I do not think that they will sing to
me.*

Me pongo viejo, me pongo viejo...
Debería llevar hecho los dobladillos del
pantalón.

¿Debería peinarme con raya hacia atrás?
¿me atrevería a comerme un durazno?
Debería llevar pantalones blancos de
franela y caminar por la playa.
He oído a las sirenas cantar, unas a otras.

No creo que lleguen a cantar para mí.

Lo hace en el sentido del poema, caminando por la playa, y parece que la voz poética terminará ahí en la superficie. En el soliloquio, Prufrock, de hecho, se hace preguntas superficiales sobre su aspecto físico, sin más problemas que los que se hayan en toda traducción externa, pero la realidad, al final, cuando parece que la voz lleva al lector a esa superficie, lo hunde, esa realidad en que por medio de una imagen, otra imagen marítima, Eliot finaliza el poema con unos versos en los que el mar es el sueño y el despertar significa ahogarse:

*We have lingered in the chambers of
the sea
By sea-girls wreathed with seaweed
red and brown
Till human voices wake us, and we
drown.*

Nos hemos entretenido en las estancias
del mar
por chicas marinas cubiertas de algas
rojas y pardas
hasta que voces humanas nos despiertan y
nos ahogamos.

El hecho de utilizar “nos hemos entretenido” por “*we have lingered*” sugiere un gusto y al mismo tiempo una demora, una manera de sobrevivir en la que la voz poética hace hincapié en sí misma y en su consciencia, en su incapacidad de responder a la pregunta que ha estado sumergida a lo largo de todo el poema y culpa a esas chicas marinas que ya dejaron de ser sirenas para convertirse en mujeres cubiertas de algas (el sueño acabándose y llegando a la realidad), hasta que las “voces humanas nos despiertan y nos ahogamos” incluso los lectores, incluso los traductores.

4.3 *Hamlet* de William Shakespeare

El teatro es la forma literaria donde con más carga literaria se encuentra la fluidez de los géneros literarios. Es al mismo tiempo el lugar donde se suelen hallar todas las técnicas del fluir de la consciencia de una forma más intensa. Pero es que es también el teatro, debido a su flexibilidad representativa y a la posibilidad de ser lector, espectador o intérprete, la que mejor refleja la idea que ha ido fluyendo a través de este trabajo: la labor del traductor a través de sus tres niveles, el nivel interno como lector, el nivel combinado como espectador y dramaturgo y el nivel externo como intérprete de la obra, creador de la misma en otra lengua diferente a la del texto base. *Hamlet* finaliza uno de sus soliloquios más célebres, del que nos ocuparemos en este apartado, de esta manera [2016: 62]: “*The play’s the thing Wherein I’ll catch the conscience of the king.*” Enaltece la importancia del arte y de la literatura, del teatro como tal, y en un tinte metaliterario Hamlet decide montar una representación de la muerte de su padre, una obra dentro de una obra, representando un evento que ha pasado dentro de la obra. Shakespeare utiliza lo que muchas veces se suele considerar el recurso más característico de la literatura moderna, el de la metaliteratura. Nos atrevemos a afirmar que Shakespeare sabía que el teatro era el mejor lugar para tratar la mente humana, para representarla, investigarla, recrearla de forma efectiva. Al fin y al cabo, tampoco es una idea novedosa de Shakespeare, sino que se puede ver en el teatro griego clásico, especialmente en la tragedia. La consciencia es desde un principio el tema más tratado en la literatura, el que genera más interés, porque es a través de la consciencia, de la mente como experimentamos de forma auténtica todo lo que sucede. Y es el teatro principalmente el lugar donde mejor se logró captar, *atrapar*, la consciencia de los personajes, y por ende también de los lectores y los espectadores. De hecho, el recurso incide, sobre todo en *Hamlet*, como en todas las obras en que el recurso prevalece, más sobre la consciencia del lector que la de los propios personajes, y esto Shakespeare lo reconoce en ese último verso del soliloquio de Hamlet. La obra es por excelencia una obra del fluir de la consciencia. Trata netamente la psiquis de los personajes por medio de todas las técnicas del fluir de la consciencia, en especial la mente de Hamlet, investigándola desde adentro, pero también desde afuera por medio del punto de vista, a través de la representación de cómo los demás personajes ven a Hamlet. Adelantándose a su tiempo, Shakespeare ya usa en la tragedia de *Hamlet* todo lo que quinientos años más tarde se considerará una revolución literaria: el fluir de la consciencia.

Es también *Hamlet* un ejercicio perfecto de traducción por parte de Shakespeare, de traducción interna, por la lectura que tiene de la historia, de traducción combinada obviamente con el claro trazado de lectura de la historia trágica del príncipe de Dinamarca, pero es también una traducción combinada de forma estilística con la tragedia clásica griega. Shakespeare utiliza las propiedades y elementos característicos de la tragedia clásica, como, por ejemplo, el aspecto fantástico presente desde un principio con el fantasma del Rey, el padre de Hamlet. De igual forma está presente la premonición de la tragedia que inevitablemente va a suceder, porque es precisamente ese el aspecto trágico, saber lo que va a suceder sin que haya forma de evitarlo. Pero es también un ejercicio perfecto de traducción y de representación de la literatura del fluir de la consciencia por parte de Shakespeare, porque en la obra importa, sobre todo, el cómo se cuenta más que el qué. Las palabras cobran importancia, y esa importancia va creciendo a medida que la obra avanza. El mismo Hamlet lo menciona cuando entra en la segunda escena del segundo acto leyendo un libro, no importa lo que lee, sino el acto de leer y, ante la curiosidad de Polonius de saber qué lee, Hamlet le contesta [Braunmuller 2016: 50]: “*Words, words, words.*” Y más tarde afirma el Rey al final de la escena tres del tercer acto [2016: 87]: “*My words fly up, my thoughts remain below. Words without thoughts never to heaven go.*” Otro reflejo de la obra en sí misma, una nueva autoreferencia que juega con el aspecto metaliterario.

El simbolismo por medio del uso constante de la imagen, al igual que el montaje magistral de la obra, la descripción omnisciente y los soliloquios de Hamlet que se van moviendo entre el soliloquio y el monólogo interior son una constante a lo largo de la obra. Por eso se ha decidido trabajar con solo un fragmento dentro de la obra que representa muy bien lo mencionado. Es el soliloquio de Hamlet para terminar el segundo acto. El texto que hemos utilizado es el del First Folio (F), publicado originalmente en 1623, por ser la edición utilizada para la traducción que se analizará, una edición bilingüe del Instituto Shakespeare a cargo de Miguel Ángel Conejero, con traducción del propio Miguel Ángel Conejero y Jenaro Talens [1996: 328-335]:

Now I am alone.
 O, what a rogue and peasant slave am I!
 Is it not monstrous that this player here,
 But in a fiction, in a dream of passion,
 Could force his soul so to his own conceit
 That from her working all his visage wanned,
 Tears in his eyes, distraction in's aspect,
 A broken voice, and his whole function suiting
 With forms to his conceit? And all for nothing,

For Hecuba!
 What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
 That he should weep for her? What would he do
 Had he the motive and the cue for passion
 That I have? He would drown the stage with tears
 And cleave the general ear with horrid speech,
 Make mad the guilty and appall the free,
 Confound the ignorant, and amaze indeed
 The very faculties of eyes and ears. Yet I,
 A dull and muddy-mettled rascal, peak
 Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,
 And can say nothing. No, not for a king,
 Upon whose property and most dear life
 A damned defeat was made. Am I a coward?
 Who calls me villain? breaks my pate across?
 Plucks off my beard and blows it in my face?
 Tweaks me by the nose? gives me the lie i' th' throat
 As deep as to the lungs? Who does me this?
 Ha!
 'Swounds, I should take it, for it cannot be
 But I am pigeon-livered and lack gall
 To make oppression bitter, or ere this
 I should have fatted all the region kites
 With this slave's offal. Bloody, bawdy villain!
 Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!
 O vengeance!
 Why, what an ass am I! Ay, sure. This is most brave,
 That I, the son of a dear father murdered,
 Prompted to my revenge by heaven and hell,
 Must like a whore unpack my heart with words
 And fall a-cursing like a very drab,
 A scullion! Fie upon't, foh!
 About, my brain—I have heard
 that guilty creatures sitting at a play
 Have by the very cunning of the scene
 Been struck so to the soul that presently
 They have proclaimed their malefactions.
 For murder, though it have no tongue, will speak
 With most miraculous organ. I'll have these players
 Play something like the murder of my father
 Before mine uncle. I'll observe his looks.
 I'll tent him to the quick. If he but blench,
 I know my course. The spirit that I have seen
 May be a devil, and the devil hath power
 T' assume a pleasing shape, yea, and perhaps
 Out of my weakness and my melancholy,
 As he is very potent with such spirits,
 Abuses me to damn me. I'll have grounds
 More relative than this. The play's the thing
 Wherein 'I'll catch the conscience of the king.

¿Por qué este fragmento de la obra? Además de la obvia razón de tratarse de un caso claro de una de las técnicas del fluir de la consciencia como es el soliloquio, por la

presencia, dentro de ese soliloquio, condensado de una forma magistral, de la fluidez de los géneros, las técnicas del fluir de la consciencia y un punto de vista específico. Pero, sobre todo, porque, debido a la condensada presencia del recurso del fluir de la consciencia, se verá cómo el texto se torna de una complejidad mayor, por su elevada carga de sentido, para la traducción en todos sus niveles: interna, combinada y externa. El crítico y teórico estadounidense Harold Bloom, en su libro *Shakespeare: La invención de lo humano* [2002: 507], habla sobre la naturaleza metamórfica de Hamlet como lo más distinguible de la obra, una naturaleza metamórfica del estado mental del personaje, lograda por medio de las técnicas del fluir de la consciencia que, también de naturaleza metamórfica, van fluyendo a través del texto, como también transcurre en el texto por medio de los géneros y el estilo de Shakespeare que se va metamorfoseando a lo largo de la obra, detalle que se condensa tan solo en este fragmento.

El soliloquio comienza con la declaración explícita de Hamlet de encontrarse en soledad, luego de haber sido observado con sospecha de su aparente locura por Polonius, Rosencrantz y Guildenstern y de haber presenciado, justo antes del soliloquio, a los actores interpretando una escena de la *Ilíada*, en concreto el momento en que Hécuba presencia la muerte de su esposo Príamo. Aquí encontramos de inmediato un primer rastro de la traducción combinada hecha por Shakespeare y un trazado de lecturas que se volverá fundamental para su traducción externa. De inmediato, Shakespeare, asociando acertadamente la mente y los pensamientos con la poesía, comienza a cargar el soliloquio con un lenguaje poético claro, lleno de exclamación, de ritmo, de imágenes y de simbolismo. Se ve su estado mental desde el primer verso: “*O, what a rogue and peasant slave am I!*”, y la predisposición de Hamlet para consigo mismo, un acto que define al personaje desde varios puntos de vistas, pero que sobre todo lo define ante el lector, o espectador, creando de inmediato una conexión externa entre el emisor y el receptor y otro punto de vista que se da dentro de la mente del receptor. Tras su propia percepción sobre sí mismo, Hamlet confiesa estar maravillado ante la actuación que acaba de presenciar. De una forma magistral, Shakespeare profundiza en la conexión entre la obra y el receptor (lector, espectador o intérprete), y con este recurso metaliterario de una obra dentro de otra hace que Hamlet confiese no entender cómo una obra de ficción ha podido generar tantos sentimientos, tanto en el actor mismo por su grandiosa actuación, como también claramente en él, e incluso en Polonius, quien expresa su admiración antes del soliloquio. Shakespeare parece dirigir a los actores dentro de la misma obra, explicitando cómo deben actuar.

Esta reflexión de Hamlet es fundamental para toda la obra porque le revela al personaje la importancia de la ficción, la importancia del arte y de la literatura: las historias como el aspecto fundamental que nos hace humanos. Los pensamientos expresados por Hamlet son una revelación del poder de las historias, de nuevo un aspecto metaliterario, como si Shakespeare le estuviera insertando pensamientos: el poder de la historia que está presenciando. Es como si la historia que Hamlet presenció interpretada por los actores también le hubiera insertado pensamientos a él. Una obra dentro de una obra, historias dentro de historias, pensamientos dentro de pensamientos. Hamlet como espectador o, mejor dicho, como lector *letraherido* que se ve identificado con el actor:

Had he the motive and the cue for passion
That I have? He would drown the stage with tears
And cleave the general ear with horrid speech,
Make mad the guilty and appall the free,
Confound the ignorant, and amaze indeed
The very faculties of eyes and ears.

Son las neuronas espejo representadas en una obra de Shakespeare de hace cuatrocientos años. Y si se observa con más detalle, en esa identificación se aprecia cómo los versos funcionan como un texto poético, el ritmo marcado, la rima clásica de seis pentámetros yámbicos, típicos y naturales de la lengua inglesa y muy presentes en la obra de Shakespeare, en especial *Hamlet*. Y al igual que en las imágenes, también a través de las metáforas: “*He would drown the stage with tears / And cleave the general ear with horrid speech*”.

Tras esto, el soliloquio se convierte en un monólogo interior en el que Hamlet reflexiona sobre sí mismo, de nuevo valorándose trágicamente, por medio de un ritmo más continuo, acelerado por medio de las constantes preguntas que van surgiendo dentro de su cabeza, como el fluir de un río sobre las piedras de su posible locura:

Yet I,
A dull and muddy-mettled rascal, peak
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,
And can say nothing. No, not for a king,
Upon whose property and most dear life
A damned defeat was made. Am I a coward?
Who calls me villain? breaks my pate across?
Plucks off my beard and blows it in my face?
Tweaks me by the nose? gives me the lie i' th' throat
As deep as to the lungs? Who does me this?
Ha, swounds, I should take it, for it cannot be
But I am pigeon-livered and lack gall

To make oppression bitter, or ere this
I should ha' fatted all the region kites
With this slave's offal.

Casi sin pausa las preguntas van surgiendo, fluyendo una tras otra, y fácilmente pudiera decirse que es un texto de alguna obra de principios del siglo XX, como *Ulysses* o *Mrs Dalloway*, la clara recreación de la mente de Hamlet en el punto más intenso de su soliloquio, que aquí funciona como monólogo, de nuevo con el uso constante de la imagen, imágenes propias y típicas del bardo que recuerdan a las utilizadas también en *Macbeth*. La carga de sentido aumenta y el texto vuelve a ganar en complejidad por esa razón, la traducción interna se hace más compleja y por ende los dos procesos siguientes. Acto seguido, el soliloquio vuelve a ganar en expresividad, a un grado mayor de exclamación repleto de aliteraciones que parecen estallar dentro de la mente de Hamlet: "*Bloody, bawdy villain/ Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!*", para luego volver a los pentámetros yámbicos y a las reflexiones más poéticas que introducen otra revelación:

Why, what an ass am I! This is most brave,
That I, the son of a dear father murdered,
Prompted to my revenge by heaven and hell,
Must like a whore unpack my heart with words
And fall a-cursing like a very drab,
A scullion! Fie upon't, foh! About, my brains.

La revelación de la venganza ya demandada por el fantasma de su padre, y aquí el soliloquio se torna más narrativo; Hamlet, como si fuese un narrador, revela su plan de utilizar la ficción como un arma, el arma para desvelar la Gerda a través de las emociones. Es esto lo que se le revela a Hamlet, la importancia de las emociones y del arte como el mayor medio para transmitir las; se revela el plan de la obra dentro de la obra:

I have heard that guilty creatures sitting at a play
Have by the very cunning of the scene
Been struck so to the soul that presently
They have proclaimed their malefactions.
For murder, though it have no tongue, will speak
With most miraculous organ. I'll have these players
Play something like the murder of my father
Before mine uncle. I'll observe his looks.
I'll tent him to the quick. If he but blench,,
I know my course.

El texto juega con la modernidad nuevamente; la culpabilidad que hace estallar a los culpables ante el relato de una historia hace recordar una obra notable publicada más de doscientos años después, quizás el relato más célebre y emblemático de la historia de la literatura, *The Tell-Tale Heart*, de Edgar Allan Poe, quien por medio de una traducción combinada se alimentó claramente de *Hamlet* para su historia.

El soliloquio de Hamlet, quizás el más importante, y sin duda alguna el más fundamental para toda la obra, presenta una riqueza inmensa de elementos literarios que van fluyendo a través del texto. Además de ser el soliloquio más largo, es el que va fluyendo de un género a otro, de una técnica a otra representando una complejidad mayor para su traducción en todos sus niveles, sirviendo como una oportunidad única para demostrar que los textos con mayor presencia del recurso del fluir de la consciencia cargan en sí mismos los problemas fundamentales de la traducción literaria. El soliloquio termina con las dudas sobre el verdadero origen del fantasma de su padre:

The spirit that I have seen
May be a devil, and the devil hath power
T' assume a pleasing shape, yea, and perhaps
Out of my weakness and my melancholy,
As he is very potent with such spirits,
Abuses me to damn me. I'll have grounds
More relative than this. The play's the thing
Wherein 'll catch the conscience of the king.

Como en toda tragedia, no duda de su presencia ni de su existencia, pues lo sobrenatural es parte de toda tragedia, sino que duda de sus intenciones, se pregunta si está siendo engañado o no, pero de igual forma convencido de que la obra, el teatro, el arte y la literatura es la mejor forma de atrapar la consciencia.

La traducción que se analiza es la de la edición, ya citada, a cargo de Miguel Conejero, quien junto a Jenaro Talens trabajaron en la traducción definitiva publicada en 1996.

Hay que hacerse una pregunta pertinente en torno a la importancia de los textos a la hora de traducir: ¿implica el hecho de traducir a un nombre como Shakespeare una mayor responsabilidad que traducir a un autor novel? ¿El hecho de traducir una obra como *Hamlet* sugiere que el traductor, consciente de ello, se ha tomado más tiempo y ha sido más disciplinado y riguroso ante dicha responsabilidad? Shakespeare es posiblemente uno de los autores de quien más traducciones anotadas y estudiadas se han publicado. La mayoría son traducciones que se inclinan más a los estudios traductológicos que a la traducción académica. El hecho de ser un texto fundamental de la historia de la literatura hace que esto tenga sentido. No es lo mismo decir que se ha

traducido a Shakespeare que se ha traducido la primera novela de un autor joven. Pero la responsabilidad y la rigurosidad de la traducción, idealmente, deberían ser la misma. Veamos la traducción de Conejero y Talens [1996: 329-335]:

*- Now I am alone.
O, what a rogue and peasant slave
am I!
Is it not monstrous that this player
here,
But in a fiction, in a dream of
passion,
Could force his soul so to his own
conceit
That from her working all his
visage wanned,
Tears in his eyes, distraction in's
aspect,
A broken voice, and his whole
function suiting
With forms to his conceit? And all
for nothing,
For Hecuba!
What's Hecuba to him, or he to
Hecuba,
That he should weep for her? What
would he do
Had he the motive and the cue for
passion
That I have? He would drown the
stage with tears
And cleave the general ear with
horrid speech,
Make mad the guilty and appall the
free,
Confound the ignorant, and amaze
indeed
The very faculties of eyes and
ears. Yet I,
A dull and muddy-mettled rascal,
peak
Like John-a-dreams, unpregnant of
my cause,
And can say nothing. No, not for a
king,
Upon whose property and most
dear life
A damned defeat was made. Am I a
coward?*

Estoy solo.
¡Oh, cuán vil que soy y qué canalla!
En verdad que es monstruoso que ese
cómico
por puro fingimiento y soñando una pasión
pueda forzar su ánimo a su gusto
de modo que pueda hacer que su rostro
palidezca,
poner lágrimas en sus ojos, locura en su
aspecto,
la voz rota, adaptando su naturaleza toda
a su aspecto exterior. ¿Y todo por qué?
¡Por Hécuba!
¿Qué le importa él a Hécuba? ¿Le importa
Hécuba a él?
¿Por qué pues llora por ella? ¿Cuánto más
no haría
si tuviera los motivos que yo tengo, o si
como a mí
le aguijoneara el corazón? Llenaría la
escena de lágrimas,
desgarraría con horribles parlamentos al
público todo,
volvería loco al culpable, horrorizaría al
inocente,
confundiría al ignorante, asombrando
todas las facultades del ver y del oír. Yo, sin
embargo,
un canalla, insensible, miserable, forjado en
barro
como Juan don Sueños, preñado de
indiferencia,
y sin decir nada. Nada, ni por un rey
sobre cuyo máspreciado bien y
queridísima vida
cayera la destrucción... ¿Soy un cobarde?

*Who calls me villain? breaks my
 pate across?
 Plucks off my beard and blows it in
 my face?
 Tweaks me by the nose? gives me
 the lie i' th' throat
 As deep as to the lungs? Who does
 me this?
 gall
 Ha!
 'Swounds, I should take it, for it
 cannot be
 But I am pigeon-livered and lack
 To make oppression bitter; or ere
 this
 I should have fatted all the region
 kites
 With this slave's offal. Bloody,
 bawdy villain!
 Remorseless, treacherous,
 lecherous, kindless villain!
 O vengeance!
 Why, what an ass am I! Ay, sure.
 This is most brave,
 That I, the son of a dear father
 murdered,
 Prompted to my revenge by heaven
 and hell,
 Must like a whore unpack my heart
 with words
 And fall a-cursing like a very drab,
 A scullion! Fie upon't, foh!
 About, my brain—I have heard
 that guilty creatures sitting at a play
 Have by the very cunning of the
 scene
 Been struck so to the soul that
 presently
 They have proclaimed their
 malefactions.
 For murder, though it have no
 tongue, will speak
 With most miraculous organ. I'll
 have these players
 Play something like the murder of
 my father
 Before mine uncle. I'll observe his
 looks.
 I'll tent him to the quick. If he but
 blench,
 I know my course. The spirit that I
 have seen
 May be a devil, and the devil hath
 power*

¿Nadie me llama villano? ¿Nadie me parte
 la crisma en dos?
 ¿Nadie me arranca la barba tirándomela a
 la cara?
 ¿O me tira de la nariz? ¿Nadie me arroja el
 mentís
 a la garganta metiéndolo hasta el pulmón?
 ¿Nadie?
 ¡Ja!
 ¡Sangre de Cristo! ¡Tendría que
 aguantarlo! No tuviera yo
 los hígados de paloma y me faltara la hiel
 para amargar esta ofensa, y ya hubiera
 cebado
 todas las rapaces carroñeras del mundo
 con las entrañas de ese esclavo. ¡Cruel,
 lascivo,
 traidor, lujurioso, maldito, abominable
 villano!
 ¡Venganza!
 Qué pedazo de asno soy —¡oh!— y qué
 gallardo,
 que siendo el hijo de un padre asesinado,
 azuzado a venganza por cielo e infierno,
 debo, como ramera, abrir con palabras mi
 corazón
 o darme a maldiciones tal una casquivana,
 una fregona. ¡Vergüenza! ¡Vergüenza!
 ¡Arriba, cerebro mío!... He oído
 que quienes son culpables, ante una
 representación
 se han sentido impresionados, por la
 sutileza
 de la escena, hasta el punto que han
 llegado
 a proclamar sus delitos. Pues el crimen,
 aun sin lengua, hablará por los más
 prodigiosos
 medios. Haré que estos cómicos
 interpreten la muerte de mi padre
 ante mi tío. Observaré sus miradas.
 Le hurgaré hasta el fondo. Si se estremece
 sé lo que debo hacer. El espíritu que se me
 apareció
 puede ser el diablo, y el diablo tiene
 poderes

*T' assume a pleasing shape, yea,
and perhaps
Out of my weakness and my
melancholy,
As he is very potent with such
spirits,
Abuses me to damn me. I'll have
grounds
More relative than this. The play's
the thing
Wherein 'Il catch the conscience of
the king.*

para asumir formas gratas, o quizás intente,
al hallarme débil y con melancolía,
—él tiene gran predicamento sobre tales
estados—
abusar de mí y perderme. Quiero tener
pruebas contundentes. La representación
será
la trampa donde caerá la conciencia del rey.

En la traducción de un texto tan antiguo se debe prestar atención especialmente a la elección de las palabras, sobre todo cuando hablamos de alguien que aportó tanto a la lengua inglesa. A pesar de ser un texto bastante “moderno”, como hemos podido comprobar, dotarlo de modernidad con la elección de determinadas palabras no sería correcto. Como debe suceder con toda traducción, en este caso específico con Shakespeare, el texto de llegada debe leerse como un texto de Shakespeare. El tono, la capacidad semántica, el ritmo, el estilo, la capacidad poética característica del bardo deben permanecer en su equivalente más alto en la traducción externa. En el caso de la traducción de Conejero y Talens se verá cómo puede pecar de fingir el aroma a texto antiguo o shakespeariano hasta un punto que puede resultar forzado. Pero la verdadera dificultad está, precisamente, en la forma en que Shakespeare carga de sentido el texto. El soliloquio comienza con una frase contundente, un juicio sobre sí mismo que anuncia su cobardía y falta de honestidad al verse incapaz de tomar venganza ante la muerte de su padre: “*O, what a rogue and peasant slave am I!*” Es esta la primera incursión en la mente de Hamlet ante el comienzo de este soliloquio, el más largo y fundamental de la obra. Como tal, su traducción externa debe tener en equivalencia la misma fuerza, la misma contundencia en las palabras para describir cómo se siente. La opción de Conejero y Talens mantiene el mismo campo semántico: “¡Oh, cuán vil que soy y qué canalla!”. De hecho, “vil” y “canalla” son palabras muy cercanas que apenas difieren en significado, ambas se refieren básicamente a un solo aspecto. Si en el texto base tenemos dos adjetivos que califican el estado mental de Hamlet:

A1: rogue

A2: peasant slave,

siendo A1 un adjetivo de carga semántica de deshonestidad e insensatez y A2 un adjetivo de cobardía y falta de valor, entonces los adjetivos utilizados por Conejero:

B1: vil

B2: canalla,

se agrupan más bien hacia el adjetivo A1, dando como resultado que $A1 \approx B1$ y B2, dejando sin recreación el adjetivo A2. Pero es que estos dos adjetivos se repiten en cuanto a sentido, pero con otras palabras, más adelante, cuando Hamlet vuelve a insultarse, usando “*rascal*” y “*coward*” que se corresponden con los primeros adjetivos A1 y A2 respectivamente. En este caso los traductores vuelven a repetir el uso de *canalla* para el primero y esta vez sí *cobarde* para el segundo.

Los traductores a continuación deciden hacer un cambio estilístico en el que una pregunta larga del texto base, seguida de una corta afirmación, se convierte en el texto de llegada en una afirmación larga seguida de una pregunta corta. A pesar de que el texto en cuanto a sentido pueda funcionar, le resta intensidad a la realización de Hamlet sobre la capacidad de la ficción. Al ser una decisión estilística, su justificación está más en el plano creativo y, de hecho, en el texto de llegada funciona. La lánguida oración se lee de forma natural en español rompiendo al final con esa pregunta corta, pero, de nuevo, es la elección de las palabras la que hace que el texto pierda naturalidad y fluidez. El uso de la “cómic” como equivalente de *player* puede parecer muy forzado, con la intención de sonar diferente, como con el miedo de utilizar la palabra “actor”. Si bien en Hamlet se utiliza *player* en el contexto de la obra, “cómic” hace más referencia a la comedia, y en la escena el actor interpreta una tragedia. Lo mismo sucede con el uso de “fingimiento” como equivalente de *fiction* viéndose forzada la intención de darle al texto un tono diferente e inusual, para que sea más shakespeariano, como si los traductores y el mismo texto no tuvieran más recursos para hacerlo.

Se confirma de nuevo la complejidad que gana el texto con la presencia del recurso del *fluir* de la consciencia, una complejidad que se da desde el primer nivel de traducción y que, de no ser resuelta efectivamente, acarrea una deficiencia en los niveles siguientes. Tal es el caso cuando aparecen dos imágenes poéticas en el soliloquio de Hamlet: “*What would he do/ Had he the motive and the cue for passion/ That I have? He would drown the stage with tears/ And cleave the general ear with horrid speech*”. Se aprecia la presencia de tres imágenes, alguna más directa y común que otra, y la extrañeza de esa primera pregunta “*What would he do/ Had he the motive and the cue for passion/ That I have?*” En la traducción interna es de suma importancia localizar de dónde viene esa

extrañeza y la elección de las palabras por Shakespeare, quien, en el mismo soliloquio, versos antes, ya había hablado de “sueños de pasión”. Aquí repite la palabra, haciendo referencia precisamente a la ficción, pero también a su propia razón de sentirse como se siente ante la muerte de su padre. De nuevo el aspecto de autoficción gana importancia, con ironía se construye el soliloquio refiriéndose a sí mismo y a la muerte de su padre también como una ficción, como lo que finalmente es a ojos del lector y espectador, y como si Hamlet lo reconociera. Los traductores ante esta pregunta traducen: “¿Cuánto más no haría/ si tuviera los motivos que yo tengo,/ o si como a mí le aguijoneara el corazón?”. En un claro error de traducción interna, ignoran la referencia a la palabra “pasión” ya utilizada antes, pero lo más grave es la decisión de incorporar un verso de total invención propia que no está en el texto base y que además oscurece, en vez de iluminar, el sentido de la pregunta. Pero es que, además, ese verso “o si como a mí le aguijoneara el corazón?”, siendo una imagen, es una sobreinterpretación del estado mental del personaje, quien en ningún momento habla de que se le “aguijonee” el corazón. De nuevo es forzada la necesidad de darle una propiedad shakespeariana a un texto de Shakespeare, de querer sonar más como Shakespeare que el propio Shakespeare. La imagen, incluso, es difícil de entender, porque precisamente el contexto en el que está recreada es inexistente: ¿qué quiere decir que a uno le aguijonee el corazón? Es un ejemplo claro de una imagen mal construida irracional, no irrazonable de por sí, pero cerca de serlo, y sobre todo innecesaria. En la siguiente imagen, “*He would drown the stage with tears*”, se vuelve a apreciar el fallido intento de recreación, esta vez por la decisión de no recrearla, haciéndola desaparecer mediante la explicitación de su significando; de nuevo una sobreinterpretación de la imagen poética: “Llenaría la escena de lágrimas”. Ante una imagen tan directa y de fácil acceso como la que construye Hamlet, incluso una imagen que se puede considerar tópica, el hecho de “ahogarse en lágrimas”, es incompresible la decisión de no recrearla, sino de llevarla a un plano genérico, fuera, incluso, de lo poético. La escena simplemente se llena de lágrimas, pero el escenario no se hunde o inunda en lágrimas, es decir, pierde la expresividad semántica y la imagen se convierte en una simple frase. La tercera imagen, “*And cleave the general ear with horrid speech*”, los traductores la resuelven con “desgarraría con horribles parlamentos al público todo”. Además de la extraña y malsonante construcción del “público todo” como equivalente de “*general ear*”, de nuevo se puede observar un fallo en la construcción de la imagen. En el texto base esta se compone de tres elementos, a saber, la acción que le da movimiento y ritmo a la

imagen (A1) “*cleave*” y los dos elementos que unen a esa acción (A2) “*the general ear*” y (A3) “*horrid speech*”. En la traducción de Conejero y Talens esos elementos vendrían a ser (B1) “desgarraría”, (B2) “público todo” (B3) “horribles parlamentos”. Si bien con un orden sintáctico diferente, ese no es el problema de la traducción externa de la imagen. El problema está precisamente en los elementos cuyas propiedades no llegan a lograr un isomorfismo traductológico. El primer elemento es el más cercano e incluso acertado, aunque el verbo “*cleave*” en realidad presente una contradicción y una paradoja, pues puede significar tanto “adherirse firmemente a algo” o también “dividir o separar en varias partes”. La clave entonces estará en la traducción interna, en saber identificar con el contexto y la construcción de la imagen a cuál de los dos sentidos se está refiriendo y así poder actualizarlo. Los otros dos elementos y su relación pueden dar la pista necesaria para resolver esa ambigüedad, una ambigüedad que puede que esté presente deliberadamente y, por tanto, puede que sea interesante intentar mantenerla en la lengua de llegada. Por suerte, en esta imagen los otros dos elementos también tienen un sentido muy directo, ambos de aspecto sonoro y se relacionan directamente sin mayores sorpresas, desconciertos ni irracionalidades: “*Speech — Ear*”. Por lo tanto, también es necesario relacionar los otros elementos, en este caso el adjetivo “*horrid*” y el verbo “*cleave*”. Ahí está la clave, pues el adjetivo “*horrid*” le otorga propiedades negativas a la imagen y, por ende, al verbo, de ahí que “desgarrar” sea una opción acertada, aunque podría ser interesante experimentar con otras opciones como “aferrarse”, en el otro sentido del verbo “*cleave*”, especialmente porque en el contexto en que se ofrece la imagen es ese el objetivo de Hamlet: que ese hórrido discurso se aferre a los oídos del público, que se quede adherido a sus mentes para lo que viene a continuación, “*Make mad the guilty and appall the free, / Confound the ignorant, and amaze indeed / The very faculties of eyes and ears*”. En lo referente a la tercera imagen, si bien la opción para el primer elemento es acertada, pues posee al menos una de las propiedades del elemento A1, haciendo que en este caso sí haya un isomorfismo $A1 \approx B1$, el problema está en los siguientes dos elementos, cuyos equivalentes ofrecidos por los traductores son (B2) “público todo” y (B3) “horribles parlamentos”. El elemento (B1) destaca por su extrañeza sintáctica, una opción que de nuevo parece forzada, como si quisieran otorgarle al texto un tono antiguo, haciendo más bien que el texto gane en fealdad, tanto sonora como visual. La ausencia del elemento “*ears*” además generaliza mucho la imagen, rompe con la relación directa y sonora de “*speech — ears*” y atenta contra la simetría del fragmento y ese último verso que refiere a esta imagen, “*The very*

faculties of eyes and ears”, que los traductores, esta vez sí, mantienen, aunque verbalizándola: “todas las facultades del ver y del oír”. La conexión se pierde por esa generalización del “público todo”, un elemento que pierde propiedades afectando e incapacitando la existencia de un isomorfismo $A2 \neq B2$. Por último, resta el elemento (B3) que traducen por “horribles parlamentos”, una opción de nuevo acertada, porque es fiel al sentido, aunque quizás también afecte un poco al ritmo y la parte estilística de la imagen. En líneas generales cumple con las propiedades del elemento del texto base creando el isomorfismo $A3 \approx B3$. Sin embargo, ante el fallo de uno de los elementos, no podemos hablar de una imagen correctamente recreada, no se puede hablar del isomorfismo $A \approx B$, porque uno de esos elementos con sus propiedades no es el equivalente de grado mayor.

La continuación de esas imágenes cierra la idea con unos versos que indican ya las intenciones que originan el plan de venganza de Hamlet: “*Make mad the guilty and appall the free, / Confound the ignorant, and amaze indeed / The very faculties of eyes and ears.*” Tres versos también de una carga poética clara, con un ritmo y una rima específica, tres pentámetros yámbicos que los traductores esta vez resuelven de forma satisfactoria: “volvería loco al culpable, horrorizaría al inocente, / confundiría al ignorante, asombrando / todas las facultades del ver y del oír”. Mantienen los elementos y las propiedades que componen el sentido, incluso generando un ritmo propio que funciona dentro de la lengua de llegada. La traducción interna se hace más directa ante la ausencia de alguna técnica clara del fluir de la consciencia, facilitando los restantes niveles de traducción.

En los siguientes versos el soliloquio adquiere más bien propiedades de monólogo interior, el ritmo es más intenso y los pensamientos parecen más cercanos al inconsciente, con un ritmo frenético y fragmentario, comenzando de nuevo con otra descalificación hacia sí mismo: “*Yet I, / A dull and muddy-mettled rascal, peak / Like John-a-dreams, unpregnant of my cause*”. Son versos repletos de adjetivos, con uno novedoso y desconocido y un par de imágenes que los traductores resuelven de esta manera: “Yo, sin embargo, / un canalla, insensible, miserable, forjado en barro / como Juan don Sueños, preñado de indiferencia”. Deciden volver a usar “canalla”, se intuye que como equivalente de *dull*, mientras que de forma inopinada la mayor complicación está en las dos imágenes creadas, una con un adjetivo compuesto como primer elemento, “*muddy-mettled*”, y un sustantivo, “*rascal*”, y la otra con otro adjetivo, “*unpregnant of my cause*”. La traducción interna se hace fundamental para entender

estas imágenes y poder recrearlas de forma correcta, y es ese el problema principal en la traducción, donde “*muddy-mettled rascal*” es tratado como si fueran dos elementos distintos, como dos adjetivos: “miserable, forjado en barro”. Si bien es cierto que “*muddy-mettled*” podría ser “forjado en barro”, en realidad está cercano al significado de “*dull*”. Además, es importante identificar en la traducción interna que “*muddy-mettled*” está calificando a “*rascal*”. Ahora bien, “*muddy-mettled*” es una forma reconocida que se puede encontrar en los diccionarios, mientras que “forjado en barro” parece más una invención del español que pierde sentido y sonoridad en su traducción. La última imagen está bien lograda manteniendo el sentido de falta de interés de “*umpregnant of my cause*” y manteniendo la cercanía y el elemento de embarazo que posee la imagen del texto base: “preñado de indiferencia”.

Quizás uno de los problemas más evidentes de estos versos no es su complejidad, sino su desconcierto y novedad, el símil “*Like John-a-dreams*” que los traductores resuelven yendo a lo literal, manteniendo la misma forma y traduciendo el nombre de John por Juan: “Juan don Sueños”. Ahora bien, aunque la traducción mantiene la cercanía y la forma del texto base, tal vez no suceda lo mismo con el sentido. Y es que la frase usada por Shakespeare no parece tener antecedentes claros y, de hecho, no se han encontrado otros usos, siendo seguramente una invención de Shakespeare como muchas palabras y expresiones de la lengua inglesa. El significado de la frase “*John-a-dreams*” se puede intuir fácilmente por el contexto, es un soñador empedernido, por lo tanto, al no tener antecedentes, la opción de los traductores podría ser acertada, con el desplazamiento cultural del nombre y la invención esta vez en lengua española. Sin embargo, sí hay otras versiones de la expresión utilizando la misma forma y el mismo primer término, el nombre John. En concreto dos ejemplos que se utilizan en el lenguaje legal: “*John-a-Nokes*” y “*John-a-Stile*”. Si bien no son versiones populares, sino más bien muy específicas, sí mantienen la misma estructura, de modo que la decisión está en adoptar otra invención, como han hecho en este caso Ovejero y Talens, o en neutralizar la frase: “soñador empedernido”.

Tras el breve monólogo interior, Hamlet regresa a la expresividad máxima con un verso lleno de aliteración, espontáneo, con esa naturaleza metamórfica de la que habla Bloom, sobre un odio visceral: “*Bloody, bawdy villain! / Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!*” Los sonidos que componen este verso funcionan como una imagen sonora, son palabras llenas de odio que explotan y parecen arder desde adentro de Hamlet, las oclusivas hacen que exploten las palabras en la boca, como si Shakespeare

estuviese dirigiendo al actor desde el mismo texto, porque de hecho lo está haciendo, para luego pasar al fuego que arde en los sonidos de las erres, eses, tes, el chispeante arder del fuego. La repetición, signo claro del lenguaje poético, cierra la imagen sonora como si de un círculo se tratara, algo inexistente en la traducción de Conejero y Talens: “¡Cruel, lascivo, / traidor, lujurioso, maldito, abominable villano!”. No existe la repetición, ni tampoco hay una intención por recrear otro tipo de aliteración que funcione en la lengua de llegada.

Versos más adelante, Hamlet vuelve al soliloquio más narrativo, más consciente. De hecho, lo hace explícitamente: “*About, my brain*”. Y ahí la narratividad se hace presente contándose a sí mismo el plan que ha ideado:

About, my brain—I have heard
that guilty creatures sitting at a play
Have by the very cunning of the scene
Been struck so to the soul that presently
They have proclaimed their malefactions.
For murder, though it have no tongue, will speak
With most miraculous organ. I'll have these players
Play something like the murder of my father
Before mine uncle. I'll observe his looks.
I'll tent him to the quick. If he but blench,
I know my course. The spirit that I have seen
May be a devil, and the devil hath power
T' assume a pleasing shape, yea, and perhaps
Out of my weakness and my melancholy,
As he is very potent with such spirits,
Abuses me to damn me. I'll have grounds
More relative than this. The play's the thing
Wherein 'Il catch the conscience of the king.

Al tener una mayor narratividad y una consciencia mayor, el pensamiento es más propio del soliloquio aún que el resto, por esa objetividad de las frases, que cuentan lo que pretende hacer. La traducción interna no ofrece mayores problemas, es bastante directa y hace que los siguientes niveles también se puedan recrear en la misma dirección, demostrando nuevamente la importancia del fluir de la consciencia como recurso fundamental para la literatura, y en especial para la traducción, porque es ante la presencia del recurso cuando se puede hablar de una mayor complejidad de traducción.

4.3.1 *Hamlet* de William Shakespeare, propuesta de traducción

*Now I am alone.
O, what a rogue and peasant slave
am I!
Is it not monstrous that this player
here,
But in a fiction, in a dream of
passion,
Could force his soul so to his own
conceit
That from her working all his visage
waned,
Tears in his eyes, distraction in's
aspect,
A broken voice, and his whole
function suiting
With forms to his conceit? And all
for nothing,
For Hecuba!
What's Hecuba to him, or he to
Hecuba,
That he should weep for her? What
would he do
Had he the motive and the cue for
passion
That I have? He would drown the
stage with tears
And cleave the general ear with
horrid speech,
Make mad the guilty and appall the
free,
Confound the ignorant, and amaze
indeed
The very faculties of eyes and
ears. Yet I,
A dull and muddy-mettled rascal,
peak
Like John-a-dreams, unpregnant of
my cause,
And can say nothing. No, not for a
king,
Upon whose property and most dear
life
A damned defeat was made. Am I a
coward?
Who calls me villain? breaks my
pate across?
Plucks off my beard and blows it in
my face?
Tweaks me by the nose? gives me the
lie i' th' throat*

Ahora estoy solo
Oh, si no soy más que ruin y cobarde
¿No es acaso monstruoso que este actor
Por medio de la ficción, en un sueño de
pasión
Pueda forzar su alma a su propio deseo
Llevándolo hasta a tener palidez en el
rostro,
Lágrimas en los ojos, agobio en el aspecto,
La voz quebrada y toda esa función
sirviendo
Con cada forma a su propio deseo? Y todo
por nada,
¡Por Hécuba!
¿Qué significa Hécuba para él y él para
Hécuba
Como para llorar por ella? ¿Qué haría
entonces
De tener el motivo y la causa de la pasión
Que tengo yo? Inundaría de lágrimas el
escenario
Y aferraría al oído público el horrible
discurso,
Enloquecería al culpable, aterraría al
inocente,
Confundiría al ignorante e impresionaría
Todas las facultades del ver y oír. Pero aún
así yo,
Un miserable, pobre bribón, afligido
Como un iluso, desembarazado de mi
causa,
Sin poder decir nada. No, ni por un Rey,
Que padeció de un crimen vil
En su propiedad y hacia su apreciada vida.
¿Soy un cobarde?
¿Quién me llama y me parte el cráneo en
dos?
¿Quién me arranca la barba y me la tira en
el rostro?
¿Quién me retuerce la nariz? ¿Quién me
miente de la garganta a los pulmones?

As deep as to the lungs? Who does me this?

Ha!

'Swounds, I should take it, for it cannot be

But I am pigeon-livered and lack gall

To make oppression bitter; or ere this I should have fatted all the region kites

With this slave's offal. Bloody, bawdy villain!

Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!

O vengeance!

Why, what an ass am I! Ay, sure. This is most brave,

That I, the son of a dear father murdered,

Prompted to my revenge by heaven and hell,

Must like a whore unpack my heart with words

And fall a-cursing like a very drab,

A scullion! Fie upon't, foh!

About, my brain—I have heard that guilty creatures sitting at a play

Have by the very cunning of the scene

Been struck so to the soul that presently

They have proclaimed their malefactions.

For murder, though it have no tongue, will speak

With most miraculous organ. I'll have these players

Play something like the murder of my father

Before mine uncle. I'll observe his looks.

I'll tent him to the quick. If he but blench,

I know my course. The spirit that I have seen

May be a devil, and the devil hath power

T'assume a pleasing shape, yea, and perhaps

Out of my weakness and my melancholy,

As he is very potent with such spirits, Abuses me to damn me. I'll have grounds

More relative than this. The play's the thing

¿Quién?

¡Já!

Los clavos de Cristo, debería poder, si tan solo no fuera paloma sin hígado ni hiel

Para agravar este agobio, o para haber engordado a todas las aves rapaces de la región

Con las entrañas de este cobarde. ¡Vil, villano bribón!

despiadado, traicionero, lascivo, perverso villano.

¡Venganza!

¡Oh, qué tonto soy! Sí, eso es, con valentía

Yo, hijo de un queridísimo padre asesinado,

Debo preparar mi venganza por cielo y tierra,

Debo, como una furcia, destripar mi corazón con palabras

Y caerme a maldiciones como una mujerzuela,

Un cualquiera, ¡Maldición!

Vamos, cerebro mío— He oído

Que seres culpables al ver una obra

la pura astucia de la escena

Les ha sacudido de tal forma el alma que

Han confesado ahí mismo sus fechorías.

Pues el asesinato, aunque sin lengua, hablará

Por un órgano más milagroso. Haré que estos actores

Actúen algo como el asesinato de mi padre

Ante mi tío. Yo observaré su mirada.

Indagaré en él con profundidad. Si vacila

Sé lo que tengo que hacer. El espíritu que he visto

Podría ser el diablo y el diablo tiene el poder

De adoptar figuras agradables, sí y quizás

Por mi debilidad y mi melancolía,

Ya que él es poderoso bajo esos espíritus,

Abusó de mí para maldecirme. Tendré pruebas

Más pertinentes que esta. Es así como con la obra

atraparé la consciencia del rey.

Comentario traductológico

Traducir a Shakespeare es un proceso progresivo hasta llegar a convertirse en Shakespeare: primero se debe ser lector, el mejor, de Shakespeare, y se debe ver a través de los ojos de Shakespeare para luego convertirse en Shakespeare en la lengua de llegada. Ahora bien, este mismo proceso debe suceder con cualquier otro autor y cualquier otro texto. Es en este soliloquio, además, donde se comprueba de forma más sólida, el fundamento de la traducción interna, a saber, comprender al personaje, conocer todos los detalles que sea necesario, tanto internos de la obra como externos del contexto y del entorno. Es también convertirse en intérprete, en actor, para así conseguir la oralidad necesaria propia de dirigir cómo Shakespeare desde adentro de la obra. El traductor como actor, que traduce, interpreta, hace hablar la voz de Shakespeare en el idioma de llegada, en este caso, en la lengua de Cervantes. Por eso este soliloquio representa de forma condensada la tesis que aquí se defiende: el paralelismo entre la recreación de la mente de un personaje y el proceso traductológico de un texto literario; ser capaces de leer la mente del personaje y hacerlo de verdad para poder lograr una traducción satisfactoria; ser capaces de reconocer lo que leyó Shakespeare, del origen de lo que se lee, y al mismo tiempo de adoptar las formas y los sentidos; y finalmente ser capaces de recrear en otra lengua el soliloquio de Hamlet atrapando en la obra su consciencia, que es el sentido, pero también su belleza y fragilidad, que es su estilo. Con Shakespeare, tal vez con más razón, al ser poesía dentro del teatro y por ser el autor más importante de la lengua inglesa, se suele asociar la misma idea que se suele asociar con la poesía: la imposibilidad de su traducción. Ya se ha demostrado su falacia, tanto en la traducción analizada como en nuestra propuesta. También se demuestra, de esta forma, la necesidad de una constante renovación de las traducciones, pues las miradas cambian y las decisiones, al ser un texto cargado de sentido por medio del uso de diversas técnicas del fluir de la consciencia, deben ser más rigurosas y también más creativas. Como en este caso:

¿Qué haría entonces
De tener el motivo y la causa de la pasión
Que tengo yo? Inundaría de lágrimas el escenario
Y aferraría al oído público el hórrido discurso,
Enloquecería al culpable, aterraría al inocente,
Confundiría al ignorante e impresionaría
Todas las facultades del ver y oír.

La rigurosa creación de las imágenes en busca del isomorfismo, reconociendo las propiedades a través de la traducción interna, hacen de la traducción externa una tarea más directa. “Inundar de lágrimas el escenario” o “aferrar al oído público el horrible discurso” son soluciones que difícilmente se repetirían en algún otro traductor. No porque esta sea la mejor opción, ni mucho menos, aunque esté justificada con la búsqueda del equivalente de mayor grado, sino porque inevitable y también fortuitamente, cada traducción, tanto interna como externa, será siempre diferente; la creatividad marca su diferencia, sobre todo, en estos casos en que el recurso se hace más palpable. Difícilmente variará un fragmento que no posea alguna de las técnicas del fluir de la consciencia. Pero gracias a esto, al infinito acto de creación de las nuevas traducciones, Shakespeare se sigue leyendo, la traducción sigue siendo relevante por ser un acto creativo, aunque la traducción automática por medio de la inteligencia artificial llegue a mejorar, o incluso a la perfección inalcanzable de cualquier traducción humana. Es por el hecho de traducir a Shakespeare, de convertirse en Shakespeare por unos instantes por lo que la traducción humana prevalecerá. Ser capaces de tomar una decisión, como el uso del verbo “aferrarse” por “*cleave*” y poder justificarla como una de las acepciones del contradictorio verbo, la que más aporta por el propio contexto de la imagen y por la intención de Hamlet de utilizar la ficción para entrar en la mente del espectador, para aferrarse a ella igual que hace Shakespeare con la obra misma. Pero al mismo tiempo saber que otra decisión también podría ser correcta, o incluso mejor, y poder también justificarla; ahí está la necesidad de seguir traduciendo.

Es tener que conformarse en algunos casos con simplificar una frase o un elemento, como sucede en este caso con la extrañeza y la propia invención de Shakespeare de “*John-a-Dreams*” con la traducción de “iluso”, porque, aunque pueda pecar de explicitación, no es en sí el nombre usado por Shakespeare, una imagen de gran valor, sino más bien precisamente eso, un iluso soñador. Lo que se está sacrificando no es de un alto valor estético o semántico, no es una imagen poética, ni mucho menos, y por eso la traducción no resta valor al verso. En otros casos la imagen es tan potente que la solución parece insuficiente, aunque el intento haya sido en conciencia lograr el equivalente más cercano, como en el caso de “*gives me the lie i' th' throat / As deep as to the lungs?*”, que, al ser una frase hecha (“*to lie in one's throat*”) que significa “mentir descaradamente”, juega con “*throat*” y “*lungs*” para darle más profundidad al sentido. La solución más cercana que se ha encontrado ha sido mantener ese juego, con la incapacidad de encontrar una frase hecha, pero sí manteniendo los dos elementos y con

ello la carga de sentido de una mentira profunda: “¿Quién me miente de la garganta a los pulmones?”.

Es lidiar con la sonoridad y la aliteración propias de un idioma y poder recrear otra que se mantenga fiel al sentido y a la lengua de llegada, como en el caso de “¡Vil, villano bribón! / despiadado, traicionero, lascivo, perverso villano”, donde se consiguen las mismas propiedades de la imagen sonora del texto base. En general, la justificación de toda traducción debe encontrarse dentro del texto mismo que se traduce. El soliloquio de Hamlet fluye como lo hacen los pensamientos y como lo hace la traducción en todos sus niveles. Fluye entre los géneros literarios y las técnicas del recurso. Es esta la traducción externa de un soliloquio sobre la revelación del poder de la ficción en la mente humana; todo lo moderno que se puede considerar del fluir de la consciencia está presente en *Hamlet*, atrapa la consciencia dentro de una obra que pretende precisamente hacer lo mismo para que el traductor lo vuelva a recrear.

Finalmente, se confirma el valioso ejercicio complementario para con la traducción interna, combinada y externa, de analizar otras traducciones, si las hay, de los textos que se pretende traducir. La ventaja y la importancia de leer traducciones está precisamente en eso, en reconocer los aciertos y los fallos, en iluminar aún más el sentido del texto y en reconocer la complejidad de la tarea traductológica como algo posible y necesario.

4.4 *Bullet in the Brain* de Tobias Wolff

El recurso del fluir de la consciencia está presente de alguna forma u otra en la mayoría de los textos literarios. Sería atrevido decir que en todos, pues es imposible conocer todas las obras literarias que existen, pero sí es cierto que en la mayoría se puede hallar la presencia de alguna de sus técnicas. La literatura contemporánea no es excepción, de hecho, con el auge de la literatura del *yo*, las técnicas han ganado más fuerza y han ido evolucionando de una forma u otra. Tal es el caso del relato *Bullet in the Brain* [1996] del escritor estadounidense Tobias Wolff, un claro ejemplo de esa evolución del recurso y de cómo el estilo generado como respuesta de la literatura del fluir de la consciencia, inaugurado por Ernest Hemingway, se encuentra con la clara influencia de Virginia Woolf o James Joyce en un grado microscópico, con la dilatación del tiempo, usando el montaje como técnica principal para mostrar en la segunda mitad del relato, en ochocientas setenta palabras, una milésima de segundo mientras una bala cruza por el cerebro del personaje principal, Anders. Wolff con gran maestría demuestra lo mejor del llamado *realismo sucio* característico de la literatura de Estados Unidos, bajo la influencia de Hemingway, precisamente, y con la gran exposición de Raymond Carver, Richard Ford o Denis Johnson. La primera mitad del relato transcurre con un aparente uso del punto de vista dramático, aunque en realidad se trate de un punto de vista de omnisciencia editorial que progresivamente se va acentuando cada vez más hasta literalmente entrar en el cerebro del personaje principal y así comenzar la segunda mitad del relato, repleta de técnicas del fluir de la consciencia, entre las que destacan el montaje, la descripción omnisciente, de gran importancia para el relato, el monólogo interior tanto directo como indirecto, el uso de imágenes, y el gran simbolismo que va creando el relato a través de la descripción y el comportamiento del personaje. Si bien no hay presencia del soliloquio, el aparente narrador de punto de vista dramático, por medio de los diálogos y las acotaciones, le da al relato propiedades teatrales claras y precisas, rayando en lo cinematográfico. Haciendo una suerte de escaneo del relato, Wolff comienza mostrando la superficie del iceberg para progresivamente irse hundiendo cada vez más en las profundidades del océano de la mente del personaje principal. Como una cámara, el relato comienza con un plano general de la acción para luego adentrarse con un plano microscópico en lo que sucede dentro del cerebro de Anders ante el impacto de la bala.

No es casualidad, de nuevo, que las complejidades del relato se encuentren en esos momentos donde el recurso del fluir de la consciencia se acentúa, algo que sucede

gradualmente a lo largo del relato. Dicha complejidad se resuelve, como ya ha quedado claro con el reconocimiento de las técnicas del *fluir* de la consciencia, a través de la traducción interna. El reconocimiento facilita el acceso al sentido de las escenas, aplanando el camino para los siguientes pasos, la traducción combinada pasiva y activa y, finalmente, la traducción externa.

El inicio del relato no implica grandes dificultades, pues representa, al mejor estilo de Hemingway, quien está nombrado incluso de forma explícita dentro del relato, un lenguaje claro y directo, un punto de vista de omnisciencia editorial en el primer párrafo en el que, de no ser por las *opiniones* del narrador, que en realidad pertenecen a Anders, no sería diferente a un punto de vista dramático [1996: 200]:

The line was endless. Anders couldn't get to the bank until just before it closed and now he was stuck behind two women whose loud, stupid conversation put him in a murderous temper. He was never in the best of tempers anyway, Anders—a book critic known for the weary, elegant savagery with which he dispatched almost everything he reviewed.

With the line still doubled around the rope, one of the tellers stuck a Position Closed sign in her window and walked to the back of the bank, where she leaned against a desk and began to pass the time with a man shuffling papers. The women in front of Anders broke off their conversation and watched the teller with hatred. "Oh, that's nice," one of them said. She turned to Anders and added, confident of his accord, "One of those little human touches that keep us coming back."

Igual sucede en el segundo párrafo, que, al estar compuesto por acciones mostradas directamente con acotaciones más bien objetivas, hace que pudiera pertenecer fácilmente a una escena teatral. Los aspectos que han de tomarse en cuenta son precisamente verbales, mantener la naturalidad de los diálogos, junto con los problemas comunes lingüísticos y contrastivos de las lenguas. Wolff comienza *Bullet in the Brain* mostrando la superficie del iceberg, lo que hace que el inicio del relato no represente mayores problemas para su traducción externa. Es, sin embargo, en los momentos en los que el recurso del *fluir* de la consciencia se acrecienta cuando el relato gana en complejidad. Veamos algunos de esos momentos a partir del análisis de la traducción de Pilar Vázquez [2000].

Uno de los elementos más importantes de Anders es su profesión, que lo define de tal forma que lo termina matando. Cada aspecto que lo ha llevado a ser quien es en esta escena está definido por lo que hace y por lo que es: un crítico de libros bastante duro con lo que critica. Esto se puede relacionar desde un principio con la incapacidad de Anders de quedarse callado ante el vocabulario y las expresiones que utilizan los

ladrones que han entrado al banco donde se encuentra, lo cual le acarrea todos los problemas imaginables, hasta finalmente matarlo. Pero es una escena en concreto la que finalmente adentra al lector en la mente de Anders: cuando uno de los ladrones lo apunta con el arma haciéndolo mirar hacia el techo, debido a su más reciente burla ante el uso de la frase “*Bright boy*”, en la que el personaje de Anders hace referencia explícita a Hemingway y a uno de sus relatos más célebres, *The Killers*. La referencia explícita a este relato nos da una salida directa hacia el primer trazado de lecturas que nos ofrece el texto, y de hecho es la referencia más clara, sobre todo por el lenguaje utilizado por los ladrones. La referencia a Hemingway, sin nombrarlo a él sino el título de su relato [Wolff 1996: 202]: “*Did you hear that? Anders said Bright boy. Right out of ‘The Killer’*”. No solo nos da la referencia más clara del relato, sino que además define al personaje, habla más de su profesión y de la exactitud y la memoria de Anders, aspecto importante hacia el final del relato. Y es que, yendo al relato de Hemingway, es exactamente esa expresión la que utilizan los dos asesinos que entran al comedor. Este trazado de lectura directo además nos hace ver que la forma de hablar de los asesinos y de los ladrones en el relato de Wolff coincide en cuanto a tono y modo de hablar, y el uso de clichés y frases hechas oídas en películas y obras de teatro están presentes en ambos relatos, aunque en el de Wolff está aún más afinado precisamente para mostrar las reacciones de Anders, que lo llevan a la muerte. Si volvemos a la escena en que Anders se queda mirando al techo con la pistola apuntando en su barbilla, el narrador, por medio del uso del monólogo interior tanto directo como indirecto y la descripción omnisciente, permite al lector adentrarse en la mente de Anders viéndolo ejercer su profesión con el techo y la pintura que hay en el techo del banco:

Anders had never paid much attention to that part of the bank, a pompous old building with marble floors and counters and pillars and gilt scrollwork over the tellers' cages. The domed ceiling had been decorated with mythological figures whose fleshy, toga-draped ugliness Anders had taken in at a glance many years earlier and afterward declined to notice. Now he had no choice but to scrutinize the painter's work. It was worse than he remembered, and all of it executed with the utmost gravity. The artist had a few tricks up his sleeve and used them again and again—a certain rosy blush on the underside of the clouds, a coy backward glance on the faces of the cupids and fauns. The ceiling was crowded with various dramas, but the one that caught Anders' eye was Zeus and Europa—portrayed, in this rendition, as a bull ogling a cow from behind a haystack. To make the cow sexy, the painter had canted her hips suggestively and given her long, droopy eyelashes, through which she gazed back at the bull with sultry welcome. The bull wore a smirk and his eyebrows were arched. If there'd been a bubble coming out of his mouth, it would have said, "Hubba

Anders nunca había prestado mucha atención a aquella parte del banco, un viejo y pomposo edificio con suelos y columnas y mostradores de mármol y volutas doradas sobre las ventanillas de la caja. El techo abovedado estaba decorado con figuras mitológicas, en cuya carnosa fealdad recubierta de ropajes había reparado Anders muchos años antes y luego había dejado de fijarse. Ahora no le quedaba más remedio que examinar detenidamente la obra del pintor. Era incluso peor de lo que recordaba, y estaba toda ella ejecutada con la máxima seriedad. El artista se sabía unos trucos que utilizaba una y otra vez: el tenue arrebol de las nubes, el recato con que volvían la vista atrás los cupidos y los faunos. El techo estaba cubierto con diferentes escenas, pero la que llamó la atención de Anders fue la de Zeus y Europa, representados en este caso como un toro oculto tras un almiar comiéndose con los ojos a una vaca. A fin de hacerla más sexy, el pintor había ladeado insinuantemente las caderas de la vaca y le había puesto unas lánguidas pestañas, bajo las cuales le devolvía al toro su mirada con otra de lasciva invitación. El toro sonreía afectadamente, arqueando las cejas. De haber habido un bocadillo saliendo de su boca, como en los cómics, éste habría dicho: «¡Hijiiiiiii!».

Uno de los aspectos más importantes de esta primera muestra profunda de la mente de Anders es la descripción omnisciente que hace el personaje, sobre todo de la pintura del techo. Cada palabra utilizada con tamaña exactitud muestra al personaje tal y como es: el escrutinio tan detallado es lo que lo ha llevado hasta ahí, e incluso en un momento de tanto terror como ese el personaje no puede evitar criticar lo que ve. Entender esto en la traducción interna se hace fundamental, ser capaz de localizar las palabras clave, el ritmo de la breve crítica que hace el personaje junto con la fluidez característica del fluir de la consciencia son esenciales. La traducción combinada de forma pasiva también se encuentra localizable fácilmente, pues entender y buscar la narración mitológica de Zeus y Europa puede ayudar a entender y recrear la escena en la traducción externa. Sin embargo, su complejidad no está tanto en el hecho de que se trate de una muestra de la

mente del personaje, pues la crítica es bastante coherente, precisa y clara. Esta primera incursión directa de la mente del personaje sigue estando aún en la superficie del iceberg y así vemos que la traducción de Pilar Vázquez [2000] lo resuelve con bastante soltura. Su comprensión al ser tan clara solo deja los problemas relacionados con los elementos contrastivos de las lenguas, la elección de palabras y el ritmo de la narración. De hecho, es ahí donde se podría hacer alguna corrección, en los elementos contrastivos y en el uso de construcciones más típicas del inglés que del español: “Anders nunca había prestado mucha atención a aquella parte del banco, un viejo y pomposo edificio con suelos y columnas y mostradores de mármol y volutas doradas sobre las ventanillas de la caja”. Un elemento muy característico del inglés es utilizar la conjunción *and* de forma seguida para separar las palabras sin necesidad de utilizar comas, una elección estilística claro está, pero común en la lengua inglesa. Sin embargo, en español no es nada común y de hecho hace que el texto tome un tinte inglés, como si de un fantasma se tratara, afectando a su naturalidad, pues recordemos que la fidelidad también debe recaer en la lengua de llegada. Unas simples comas arreglarían el problema dándole más fluidez y naturalidad a una traducción que por lo demás tiene una elección de palabras precisa, un ritmo bastante fluido y una recreación del sentido lo más equivalente posible.

Tras esa escena, Anders vuelve a caer en la inevitabilidad que lo caracteriza ante el cliché del ladrón al utilizar la expresión más utilizada en películas y en la cultura popular “*Capeesh*”. Es al escuchar esta expresión cuando Anders estalla en carcajadas, ocasionando que el ladrón le dispare directamente en la cabeza. Es aquí donde el relato da un vuelco, sumergiendo al lector en lo profundo del iceberg de la narración, cambiando el tono, el ritmo e incluso el punto de vista. Por medio del uso del montaje, Wolff dilata el tiempo de la narración y *muestra* no solo el último recuerdo de Anders antes de morir, sino también todo lo que no recordó mientras la bala cruza su cerebro. Como si se tratase de un microscopio, el punto de vista se enfoca directamente en el cerebro de Anders, describiendo de forma detallada y científica lo que sucede mientras la bala lo cruza. Cabe destacar ese uso de lenguaje científico pues es una constante en las obras en las que abunda el *fluir* de la consciencia, especialmente en aquellas más contemporáneas, como sucede también en la obra del escritor inglés Ian McEwan, *Saturday* [2005], desarrollada insospechadamente durante un día en la ciudad de Londres dentro de la mente de un neurocirujano con un uso más que obvio y necesario del recurso del *fluir* de la consciencia durante toda la novela. Y es que tiene sentido el

uso del lenguaje científico al tener aún más información de cómo funciona la mente humana, y tiene aún más sentido al saber que el arte y la ciencia hoy en día están más cerca que nunca, cobrando aún más importancia en la actividad traductológica.

The bullet smashed Anders' skull and plowed through his brain and exited behind his right ear, scattering shards of bone into the cerebral cortex, the corpus callosum, back toward the basal ganglia, and down into the thalamus. But before all this occurred, the first appearance of the bullet in the cerebrum set off a crackling chain of ion transports and neurotransmissions. Because of their peculiar origin, these traced a peculiar pattern, flukishly calling to life a summer afternoon some forty years past, and long since lost to memory. After striking the cranium, the bullet was moving at nine hundred feet per second, a pathetically sluggish, glacial pace compared with the synaptic lightning that flashed around it. Once in the brain, that is, the bullet came under the mediation of brain time, which gave Anders plenty of leisure to contemplate the scene that, in a phrase he would have

La bala horadó el cráneo de Anders, le atravesó el cerebro y salió por detrás del oído derecho, esparciendo trocitos de hueso en el córtex cerebral, en el cuerpo calloso, por detrás de éste hacia los ganglios basales y, más abajo, en el tálamo. Pero antes de que ocurriera todo esto, el primer impacto de la bala en el cerebro reventó una quebradiza cadena de iones y de neurotransmisores. Debido a su peculiar origen, éstos trazaron un recorrido asimismo peculiar, que le hizo revivir una tarde de verano olvidada hacía mucho tiempo, una tarde de hacía cuarenta años, por lo menos; por qué ésta y no otra no se debió más que a una pura chiripa. Después de machacarle el cráneo, la bala entró a una velocidad de trescientos metros por segundo, una velocidad patéticamente lenta, glacial, si se la compara con el relámpago sináptico que desencadenó a su paso. Una vez en el cerebro, la bala pasó a estar bajo la mediación del tiempo cerebral, lo que le dio a Anders un pausado lapso para contemplar la escena que, en una frase que él hubiera detestado, «pasó delante de sus ojos».

Es aquí donde el punto de vista se afina en la omnisciencia editorial, donde el narrador enfoca como con un microscopio el cerebro de Anders mientras la bala lo cruza, donde el lenguaje científico cobra protagonismo y el tono cambia repentinamente. Y es aquí especialmente donde los elementos poéticos comienzan a tener más importancia, las aliteraciones y el ritmo juegan con la sonoridad del inicio del párrafo, creando *imágenes sonoras* que hacen que la escena no solo se lea, sino que se escuche. Es aquí precisamente donde se empiezan a ver problemas y complejidades en la traducción en los tres niveles, como se ve claramente en la traducción de Vázquez. La elección precisa de las palabras vista en el fragmento anterior comienza a fallar, la carga de sentido y el ritmo del texto también se ve disminuida en calidad literaria y todo ello por la mayor presencia del recurso del fluir de la consciencia. Vázquez comienza el párrafo con una elección de palabras más que debatible: el verbo “*smash*” sugiere una gran violencia no

solo en su significado, sino también en su sonido, y la aliteración que logra después Wolff en la escena continúa con ese mismo juego: “*smashed*”, “*skull*”, “*ploughed*”, “*exited*”, “*scattering*”, “*shards*”... Y si bien las aliteraciones son logradas con propiedades fónicas únicas de las lenguas, se debe buscar el equivalente más cercano posible de este elemento que también aporta sentido al texto. Vázquez comienza con el verbo “horadar” en el lugar de “*smash*”, una elección que, además de quitarle la violencia que la escena requiere, no es correcto, pues el verbo “*smash*” sugiere más una explosión, un choque, un estruendo, un “estrello”. Palabras todas que poseen una carga sonora bastante significativa. Lo mismo sucede líneas más abajo: “*The bullet in the cerebrum set off a crackling chain of ion transports and neurotransmissions*”, en donde Vázquez decide traducir el verbo “*set off*” como “reventó”, algo que hubiese funcionado en el ejemplo anterior, y el adjetivo “*crackling*” como “quebradiza”: “la bala en el cerebro reventó una quebradiza cadena de iones y de neurotransmisores”. Una imagen meramente sonora, se convierte en algo visual, dentro de un párrafo que está intencionalmente construido de forma sonora pero que termina con una imagen tópica visual. El problema está precisamente en la traducción interna, la incapacidad de comprender el sentido de la imagen, de poder captar sus propiedades sonoras, *detona* una *chispeante* cadena de errores que le resta tanto en forma como en sentido a toda la escena. Pero es que las decisiones de Vázquez son aún más incompresibles cuando el párrafo avanza, afectando no solo al ritmo de la escena sino también a su sentido e, incluso, añadiendo frases que no están en el texto base y que rompen no solo con el tono, sino con el estilo del relato en su totalidad.

*Because of their peculiar origin,
these traced a peculiar pattern,
flukishly calling to life a summer
afternoon some forty years past, and
long since lost to memory.*

Debido a su peculiar origen, éstos trazaron un recorrido asimismo peculiar, que le hizo revivir una tarde de verano olvidada hacía mucho tiempo, una tarde de hacía cuarenta años, por lo menos; por qué ésta y no otra no se debió más que a una pura chiripa

Desde una primera instancia la traducción de Vázquez se hace no solo engorrosa y confusa, sino que también refleja una pobre calidad literaria. Por el adverbio “*flukishly*” Vázquez decide añadir una frase entera al final: “por qué ésta y no otra no se debió más que a una pura chiripa”, expresión que además de romper con el estilo del texto base utiliza una frase hecha que precisamente el narrador no utilizaría, porque sí lo hace

deliberadamente al final de la escena con la frase *passed before his eyes*, aclarando explícitamente que el personaje la hubiese aborrecido. Por lo tanto, esa última expresión de Vázquez, “más que una pura chiripa”, es además de una invención errónea que afecta en demasía al texto, una interpretación también errónea, porque no es de pura chiripa que el personaje tenga ese último recuerdo, como veremos a continuación, sino que sucede “casualmente” con una carga simbólica e irónica de gran significación.

Hacia el final del párrafo se puede ver otro fallo semántico parecido a los del inicio cuando “*plenty of leisure*” es traducido como “lapso pausado”, ya que no es precisamente pausado el momento que tiene Anders para contemplar ese último recuerdo de su niñez, sino frenético e incluso colérico. De nuevo la fallida elección de palabras, originada en la traducción interna, afecta al texto en todas las propiedades, incluido el isomorfismo, no solo deseable sino imperativo en la traducción externa.

Como se ha repetido constantemente sin un ápice de cansancio, la traducción interna es la actividad fundamental para poder llegar a una traducción externa, pues pavimenta el camino para llegar de una forma fluida y directa a la translación del texto a otra lengua distinta. Y es ahí donde se puede llegar a ver de forma clara el origen del camino, por medio del trazado de lecturas en la traducción combinada. Y es un trazado de lecturas que, en el caso de este texto, está bastante explícito, con el ya mencionado *The Killers* de Hemingway, pero también de otros textos que aportan muchísimo al personaje de Anders y que profundizan en ese personaje tan redondo que crea Wolff, porque él, como hiciera mucho antes Virginia Woolf en *Mrs Dalloway*, utiliza la llamada *lectura de personajes* o *character-reading*, estrategia ideada por la propia Woolf para profundizar en sus personajes y evitar la construcción plana de los mismos. Se trata de una idea que intenta cavar túneles hacia el pasado de los personajes.

Wolff precisamente lo que hace en *Bullet in the Brain* es cavar un túnel inédito hacia el pasado de Anders, un túnel invisible a su mente, que solo es posible gracias a la precisa elección del punto de vista de la omnisciencia editorial. En el relato no es solo importante lo que Anders recuerda, sino también todo lo que no recuerda, algo que el narrador pone de manifiesto listando todo lo significativo en el pasado de Anders que él no recuerda, haciendo un uso brillante de la *lectura de personajes* de Woolf.

Una de esas cosas que Anders no recuerda son los versos de los poemas que había memorizado, pero no cualesquiera, pues el narrador menciona tres obras distintas, todas muy significativas para Anders, y ello en la lista de cosas que no recuerda, entre las que

están su familia y los eventos más significativos de su vida. Y resulta que son tres obras bastante pertinentes para el relato en general:

He did not remember a single line of the hundreds of poems he had committed to memory in his youth so that he could give himself the shivers at will—not “Silent, upon a peak in Darien,” or “My God, I heard this day,” or “All my pretty ones? Did you say all? O hell-kite! All?” None of these did he remember; not one.

No recordó ni un solo verso de todos los poemas que se había aprendido de memoria en su juventud a fin de regodearse con ciertas sensaciones intensas. Ni uno.

Hacer un trazado de lecturas de los fragmentos citados de estas tres obras no requiere una búsqueda muy exhaustiva, de hecho el trabajo ya está hecho y son obras muy conocidas. La primera ya fue mencionada y discutida anteriormente y es el último verso de un poema muy pertinente para con este trabajo: una oda a la traducción como es el poema “On First Looking into Chapman's Homer” de John Keats, en concreto “*Silent, upon a peak in Darien*”, un verso curioso y bastante simbólico que forma parte de un poema lleno de admiración hacia otra obra literaria. Esto es bastante significativo y habla de la profesión de Anders, un oficio que lo ha llevado a ver su último recuerdo “pasarle frente a los ojos”. El segundo fragmento, “*My God, I heard this day*”, pertenece a otro poema bastante célebre, esta vez el primer verso de “Man” de George Herbert, una oda a la creación y al ser humano como creador, de nuevo haciendo una referencia bastante irónica a la razón de la muerte y la situación actual de Anders. Y por último, “*All my pretty ones? Did you say all? O hell-kite! All?*” pertenece a la tercera escena del acto IV de *Macbeth* de Shakespeare, un verso pronunciado por el personaje de Macduff al enterarse de que los hombres de Macbeth han asesinado a toda su familia, trayendo la muerte a cuento, de nuevo de forma muy irónica, comparando una de las grandes tragedias de Shakespeare con su muerte, más bien cómica y ridícula. Pero es que además todos estos versos aportan una expresividad que ha sido muy importante desde el inicio del relato. Son versos que aportan no solo sentido, sino también simbolismo y estilo. En el peor de los casos, al ser versos tan conocidos, el traductor podría consultar otras traducciones y escoger la que más le convenza poniendo una nota al pie de página para dar la correspondiente referencia al traductor que esté citando. Pero es que Vázquez ni siquiera hace esto y decide obviar por completo las obras citadas en el relato y no traducirlas: “No recordó ni un solo verso de todos los poemas que se había aprendido de memoria en su juventud a fin de regodearse con ciertas sensaciones

intensas. Ni uno”. La falta de sentido que se consigue al obviar los versos hacen que estas líneas suenen banales, incluso innecesarias. Y puede parecer una obviedad, pero vale la pena repetir que nada de lo que está en un texto literario está por adorno o por capricho. Como argumenta Bertrand Russell en su introducción al *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein [1961: 7], “*In logic nothing is accidental: if a thing can occur in a state of affairs, the possibility of the state of affairs must be written into the thing itself.*” De igual forma sucede en literatura: en todo texto literario creado de forma lógica, nada es accidental. Y no es precisamente trabajo del traductor decidir qué es y no es necesario, ni mucho menos prescindir de fragmentos con tanta carga de sentido por la razón que sea, aunque en este caso no haya una razón aparente, lo que lo hace aún más incomprensible. Tampoco es tarea del traductor, ni mucho menos, añadir elementos que no estén presentes en el texto base, algo que también sucede en estas pocas líneas, pues ese “a fin de regodearse con ciertas sensaciones intensas” es una invención total de la traductora.

Ya hacia el final del relato, en tan solo unos pocos párrafos el narrador muestra el último recuerdo de Anders, de nuevo haciendo un repentino pero pertinente cambio de ritmo y de tono, como yendo hacia otro túnel del pasado del personaje, y de hecho haciéndolo, pues se narra lo que sí recuerda con un lenguaje fragmentado, con un ritmo preciso y volviendo al mismo tono del principio del relato:

This is what he remembered. Heat. A baseball field. Yellow grass, the whirr of insects, himself leaning against a tree as the boys of the neighborhood gather for a pickup game. The captains, precociously large boys named Burns and Darsch, argue the relative genius of Mantle and Mays. They have been worrying this subject all summer, and it has become tedious to Anders; an oppression, like the heat. Then the last two boys arrive, Coyle and a cousin of his from Mississippi. Anders has never met Coyle's cousin before and will never see him again. He says hi with the rest but takes no further notice of him until they've chosen sides and Darsch asks the cousin what position he wants to play. "Shortstop," the boy says. "Short's the best position they is."

Esto es lo que recordó. El calor. Un campo de béisbol. La hierba amarillenta, el zumbido de los insectos, él mismo apoyado en un árbol mientras los chicos del barrio se reúnen para jugar un partido. Él mira mientras los otros discuten sobre la genialidad de Mantle y Mays. Se han pasado todo el verano hablando de lo mismo, y el tema ya ha empezado a resultarles tedioso: una opresión, como el calor.

Llegan los dos últimos chicos, Coyle y un primo suyo de Mississippi. Anders no conocía al primo de Coyle y nunca más lo volverá a ver. Le dice hola junto con los demás, pero no se vuelve a fijar más en él hasta que no han escogido campo y alguien le pregunta al chico en qué posición quiere jugar.

—Parador —dice el chico—. Parador es la fetén, chavaa.

Como se puede ver, el recuerdo no es nada banal, ni tampoco accidental, siguiendo la idea de Russell, de hecho, es muy significativo, su aparente insignificancia es lo que lo hace aún más simbólico, porque es esa primera experiencia que hizo a Anders ser quien es, es quizás ese primer recuerdo la realización de su ser y de su fascinación ante el lenguaje y el uso del idioma por parte de los demás lo que al fin y al cabo lo llevó a tener una bala en el cerebro. El recuerdo es muy preciso, de mucho simbolismo e incluso de mucha ironía. El punto de vista vuelve a cambiar, y aunque aún estemos en la mente de Anders, la escena está narrada bajo un punto de vista de modo dramático con apenas algunas acotaciones del narrador, por lo tanto, el texto no presenta grandes complicaciones más allá de las propias de toda traducción externa. El sentido es bastante claro y preciso y de nuevo, como sucede a lo largo de todo el texto, se debe presentar especial atención a la selección exacta de las palabras. La traducción de Vázquez en general recrea la escena de forma efectiva, aunque con algunos cambios y eliminaciones de elementos, cosa que es un constante errónea en su traducción, con un ritmo también muy claro y preciso que funciona también en español. Sin embargo, hay un par de problemas de la traducción externa que pueden afectar sobremanera al final del relato. Hay un discordancia en el tiempo gramatical cuando se introduce al primo de Coyle: “Llegan los dos últimos chicos, Coyle y un primo suyo de Mississippi. Anders no conocía al primo de Coyle y nunca más lo volverá a ver”. En un párrafo en el que de forma pertinente se utiliza el tiempo presente, para darle una inmediatez y un mayor grado de realismo al recuerdo, Vázquez decide utilizar el pretérito imperfecto de “conocer”, lo que le resta naturalidad a la frase en español. En todo caso, no es tan grave. Tampoco lo es el hecho de utilizar “parador” para referirse a la posición de *shortstop* en el béisbol. No obstante, si bien se puede utilizar esa palabra, no es la más común, sino “campocorto”, forma con que la mayoría de los países hispanohablantes en que el béisbol es popular se refieren a dicha posición, una posición defensiva de suma importancia para el béisbol y una de las más populares.

Pero sí es grave la decisión de traducir la tan particular frase “*they is*”, pronunciada por el primo de Coyle y que causa tanta sensación en el joven Anders, una frase bastante simbólica y de una carga semántica elevada porque hacia esta frase el relato ha sido conducido con tanto cuidado y detalle. Es la frase más simbólica y significativa del relato por lo que representa y porque cierra como si fuese una historia circular todo el conjunto de forma magistral. Su traducción, entonces, debe tener esa misma importancia y ese mismo impacto. Comprender el uso de “*they is*” por parte del primo

de Coyle, sabiendo que viene de Mississippi y lo que esto significa culturalmente, es de suma importancia. La traducción interna y combinada juegan un rol, una vez más, fundamental. La decisión del traductor, al tratarse de un desplazamiento cultural, debe ser muy creativa buscando lograr la sonoridad y el sentido que tiene el uso del “*they is*” en inglés, una construcción inusual, incluso errónea, que maravilla al pequeño Anders, precisamente por su sonoridad y su imperfección, elementos ambos que han sido constantes durante todo el relato. La decisión de Vázquez es traducir “fetén chavea”, expresión que, si bien causa extrañeza, no se puede considerar una imperfección o un error, y tampoco es localizable geográficamente, sino más bien temporalmente, al estar ya en desuso. Tampoco se puede considerar un cliché o un tópico y, aunque es una expresión coloquial, no genera el mismo sentido de la original. Lo cierto es que, si llega a generar extrañeza, es más por su desconocimiento que por lo que realmente representa: “fetén” por ser algo formidable o estupendo y “chavea” por ser una forma en desuso para decir “chaval”. No hay error, no hay una extrañeza que genere tanto impacto como lo hace el “*they is*” del inglés y por lo tanto no es el equivalente de grado más alto que se pueda ofrecer, no es ni siquiera un equivalente aceptable porque, de nuevo, se trata quizás de la frase más importante de todo el relato, como se confirmará en el último párrafo.

En ese último párrafo el punto de vista vuelve a cambiar, el lenguaje poético vuelve a cobrar protagonismo, la repetición, el ritmo, las aliteraciones y el uso de la imagen se vuelve constante; es el remate para un relato de una maestría admirable:

The bullet is already in the brain; it won't be outrun forever; or charmed to a halt. In the end, it will do its work and leave the troubled skull behind, dragging its comet's tail of memory and hope and talent and love into the marble hall of commerce. That can't be helped. But for now Anders can still make time. Time for the shadows to lengthen on the grass, time for the tethered dog to bark at the flying ball, time for the boy in right field to smack his sweat-blackened mitt and softly chant, They is, they is, they is.

La bala ya está en el cerebro; no se la puede adelantar perennemente ni detener por arte de magia. Terminará por hacer lo que tiene que hacer y dejará el cráneo atrás, arrastrando su cola de cometa trenzada de memoria y esperanza y talento y amor hasta el templo marmóreo del comercio. Es inevitable. Pero por el momento Anders todavía puede ganar tiempo. Tiempo para que las sombras se alarguen sobre el césped, tiempo para que el perro atado ladre a la pelota que pasa por el aire, tiempo para que un muchacho al lado derecho del campo palmtree su guante de béisbol, negro de sudor, mientras recita suavemente *fetén, chavea; fetén, chavea; fetén, chavea.*

La traducción de Vázquez falla en ciertos aspectos, comenzando por decisiones gramaticales, como el “no se la puede adelantar perennemente” como equivalente de “*it won't be outrun forever*”, donde especialmente el uso del verbo y el adverbio entorpecen el ritmo y la lectura. Y de nuevo el uso repetitivo de la conjunción “y”, algo que si bien puede justificarse como una elección estilística, parece más un calco del texto base. También hay un desconocimiento de la nomenclatura beisbolística, pues no conoce las partes del terreno: “lado derecho del campo”, algo muy fácil de resolver, pues lo más común es la denominación “el jardín derecho”. Pero de nuevo incurre en lo mencionado anteriormente, esa frase que aquí se confirma como el aspecto más importante del terreno, la génesis de Anders como personaje, su verdadera esencia, ese “*they is*” que canturrea en el jardín derecho, fascinado por su sonoridad y su sorpresiva aparición, detonando de una forma aún más fuerte que la “bala en el cerebro”.

4.4.1 *Bala en el cerebro* de Tobías Wolff, propuesta de traducción

Fragmento 1

Anders had never paid much attention to that part of the bank, a pompous old building with marble floors and counters and pillars and gilt scrollwork over the tellers' cages. The domed ceiling had been decorated with mythological figures whose fleshy, toga-draped ugliness Anders had taken in at a glance many years earlier and afterward declined to notice. Now he had no choice but to scrutinize the painter's work. It was worse than he remembered, and all of it executed with the utmost gravity. The artist had a few tricks up his sleeve and used them again and again—a certain rosy blush on the underside of the clouds, a coy backward glance on the faces of the cupids and fauns. The ceiling was crowded with various dramas, but the one that caught Anders' eye was Zeus and Europa—portrayed, in this rendition, as a bull ogling a cow from behind a haystack. To make the cow sexy, the painter had canted her hips suggestively and given her long, droopy eyelashes, through which she gazed back at the bull with sultry welcome. The bull wore a smirk and his eyebrows were arched. If there'd been a bubble coming out of his mouth, it would have said, "Hubba

Anders jamás había prestado mucha atención a esa parte del banco, un ostentoso edificio con piso, mostradores y columnas de mármol y espirales dorados sobre las ventanillas de las cajas. El techo abovedado estaba decorado con figuras mitológicas cuya carnosa fealdad cubierta de togas Anders había visto alguna vez hace muchos años y había decidido no volver a mirar. Esta vez, no tuvo más opción que examinar el trabajo del pintor para darse cuenta de que era incluso peor de lo que recordaba y todo ejecutado con la mayor seriedad. El artista tenía algunos trucos bajo la manga y los usó una y otra vez: un cierto colorete rosa en la parte inferior de las nubes y un evasivo vistazo hacia atrás en los rostros de los cupidos y los faunos. El techo estaba saturado de diversas representaciones mitológicas, pero la que más le llamó la atención fue la de Zeus y Europa, representados en esta interpretación como un toro comiéndose a una vaca con los ojos detrás de un pajar. Para que la vaca luciera sexi, el pintor le había inclinado las caderas de manera insinuante y le había dado unas pestañas largas y caídas entre las cuales miraba de vuelta al toro, con seductora aceptación. El toro mostraba una sonrisa burlona y cejas arqueadas; si hubiese tenido un bocadillo de texto saliendo de su boca, hubiera dicho —¡Olé!

Comentario traductológico

El relato comienza con un estilo típico del realismo sucio, esa clara referencia a lo coloquial, a lo rutinario y el énfasis en el lenguaje utilizado, con muchos diálogos y un punto de vista dramático que no presenta muchas dificultades más que aquellas encontradas durante la traducción externa de cualquier texto. Sin embargo, es este fragmento el primero en el que el punto de vista comienza a cambiar hacia un modo de omnisciencia editorial, y se logra con el uso del monólogo interior directo e indirecto,

pero de una forma muy superficial, aún en las afueras del océano con la vista del iceberg, apenas empezando a sumergirse. Por ello el texto no presenta mayores dificultades, pero sí supone un ejercicio de exactitud y certeza, pues este fragmento funciona como un texto ensayístico, como una crítica literaria, porque de hecho lo es, mostrando la destreza y maestría de Anders para con su oficio. Un ejercicio que precisamente debe buscar eso: una destreza y maestría para recrear el ritmo y la exactitud de esa crítica artística del mural pintado en el techo del banco. La descripción, omnisciente claro está, posee un tono irónico, con esa “salvaje elegancia” con que el mismo narrador define el trabajo de Anders al principio del relato, algo que sin duda debe leerse también en la traducción externa. La descripción general del banco es muy directa e incluso objetiva, como si de una cámara se tratara. Es en la segunda mitad, cuando a Anders “no le queda otra que examinar” la pintura del techo, cuando el texto gana en complejidad, porque hay una intención presente de crítica y juicio con un tono estilístico deliberado, de donde la elección de la palabra “examinar” como equivalente a “*scrutinize*”. Es esa última descripción de la cómica representación de Zeus y Europa la que presenta una mayor complejidad a la hora de encadenar ese juicio y esa crítica de forma fluida y con un final deliberado de ironía y burla:

Para hacer que la vaca luciera sexi, el pintor le había inclinado las caderas de manera insinuante y le había dado unas pestañas largas y caídas entre las cuales miraba de vuelta al toro, con seductora aceptación. El toro mostraba una sonrisa burlona y cejas arqueadas; si hubiese tenido un bocadillo de texto saliendo de su boca, hubiera dicho — ¡Olé!

Se busca la naturalidad en la lengua de llegada y el sentido del texto base, manteniendo las mismas propiedades. Quizás la elección más controvertida podría ser el hecho de usar “¡Olé!” como equivalente de *Hubba hubba*. Y es que la expresión inglesa, si bien no es una expresión como tal, sino más bien una interjección y como tal representa una exclamación por medio de sonidos de algo concreto, en este caso es una exclamación de entusiasmada aprobación o excitación, claramente con una referencia irónica sexual. La interjección que más representa entusiasmo, aprobación y excitación podría ser, sin duda alguna, “¡Olé!”, pero es que además al ser un toro quien la podría decir, de haber tenido un bocadillo de diálogo, la exclamación gana en ironía manteniendo el mismo sentido caricaturesco e irónico de *Hubba hubba*. Las opciones posibles son varias y se barajaron opciones como “¡Madre mía!”, “¡Uff!”, “¡Hala!”, “¡Ay, madre!” o incluso “¡Vaya, vaya!”, todas perfectamente válidas y efectivas. Pero haciendo un ejercicio de isomorfismo, se encontró que la que más propiedades posee de la expresión del texto

base es la exclamación “¡Olé!”, además propia y muy típica del español, que aporta más al texto de llegada y a ese estilismo claro de la breve crítica artística que ocurre en la mente de Anders, mientras mira hacia arriba con un arma apuntándole en la barbilla. Este es un claro ejemplo de la creatividad necesaria y de los límites de dicha creatividad en la traducción externa. Pero es que además “¡Olé!” funciona bastante bien porque es ante esta última exclamación cuando Anders no puede evitar reírse, lo que ocasiona su muerte y el desencadenamiento del resto del relato.

Fragmento 2

The bullet smashed Anders' skull and plowed through his brain and exited behind his right ear, scattering shards of bone into the cerebral cortex, the corpus callosum, back toward the basal ganglia, and down into the thalamus. But before all this occurred, the first appearance of the bullet in the cerebrum set off a crackling chain of ion transports and neurotransmissions. Because of their peculiar origin, these traced a peculiar pattern, flukishly calling to life a summer afternoon some forty years past, and long since lost to memory. After striking the cranium, the bullet was moving at nine hundred feet per second, a pathetically sluggish, glacial pace compared with the synaptic lightning that flashed around it. Once in the brain, that is, the bullet came under the mediation of brain time, which gave Anders plenty of leisure to contemplate the scene that, in a phrase he would have abhorred, "passed before his eyes."

La bala destrozó el cráneo de Anders, se abrió paso entre el cerebro y salió por el oído derecho, esparciendo fragmentos de hueso por la corteza cerebral, el cuerpo calloso, hasta los ganglios basales y abajo en el tálamo, pero antes de que todo esto ocurriera, la primera aparición de la bala en el cerebro detonó una chispeante cadena de transporte de iones y neurotransmisores. Debido a su origen peculiar, estos trazaron un diseño peculiar y casualmente le llevaron de vuelta a una tarde de verano de hace unos cuarenta años y desde hace mucho tiempo perdida en la memoria. Después de estrellarse con el cráneo, la bala se movió a más de doscientos setenta y cuatro metros por segundo, una velocidad glacial y patéticamente lenta comparada con el relámpago sináptico que destelló alrededor.

Una vez en el cerebro la bala se rindió a la mediación del tiempo cerebral, lo cual le dio a Anders tiempo de sobra suficiente para contemplar la escena que, en una frase que él hubiese aborrecido, “pasó frente a sus ojos”.

Comentario traductológico

El lenguaje científico cobra protagonismo en este caso, con una descripción objetiva, casi con un punto de vista microscópico, que adentra al lector no solo literariamente, sino también físicamente en el cerebro de Anders. El lector es testigo visual de lo que pasa en el cerebro mientras la bala va abriéndose paso, a cámara lenta, con un inicio deliberado de la dilatación del tiempo que representará en una milésima de segundo no solo un último de recuerdo, sino también todo lo que Anders no recordó. De nuevo la

exactitud de las palabras, en este caso más que nunca, por tratarse de lenguaje científico, es quizás el aspecto más importante. El trazado de lecturas está claramente basado en textos médicos de neurología, lo que facilita la nomenclatura y la precisión de las acciones. Es un texto muy narrativo, narrado muy objetivamente desde un punto de vista de cámara microscópica, pero no deja de ser literatura, no es *solo* un texto científico, pues tiene otra intención y también un estilo, las aliteraciones, el ritmo y la continuidad, con esa intensa carga semántica sonora que, explosiva y destructora, termina con la luminosidad de un último recuerdo. Por eso se ha intentado mantener esa misma aliteración con la elección cuidadosa de palabras con carga semántica y sonora: “*smashed*”, “*skull*”, “*plowed*”, “*exited*”, “*scattering*”, “*shards*” por “destrozó”, “cráneo”, “abrió”, “esparciendo”, “fragmentos”, al igual que el uso de las palabras “detonó” y “chispeante”, que aportan sonoridad al texto.

También vale la pena destacar la conversión de la velocidad de la bala de pies por segundo, algo que Vázquez también hace, pero con la diferencia de que decide redondear la conversión exacta de 900 pies por segundo, es decir, de 274 metros por segundo a 300 metros por segundo. Debido al lenguaje científico utilizado en este fragmento se ha decidido mantener la exactitud de la conversión debido a la rigurosidad que se debe utilizar, no solo en la traducción externa en general, sino especialmente en textos científicos, aunque este solo simule serlo.

De igual forma, también es necesario justificar el uso de “tiempo de sobra suficiente” como equivalente de *plenty of leisure*, aclarando que aún en esa situación, mientras la bala va cruzando su cerebro ocasionando su muerte, a Anders irónicamente aún le “sobrará” tiempo para un último recuerdo muy específico que aparecerá para burlarse de sí mismo, y que, con una frase que, sin duda, “él hubiese aborrecido”, “pasó frente a sus ojos” y frente a los nuestros, como pasa una obra maestra, con el imborrable recuerdo del impacto de una obra de arte.

Fragmento 3

He did not remember a single line of the hundreds of poems he had committed to memory in his youth so that he could give himself the shivers at will—not “Silent, upon a peak in Darien,” or “My God, I heard this day,” or “All my pretty ones? Did you say all? O hell-kite! All?” None of these did he remember; not one.

No recordó ni un solo verso de los cientos de poemas que se había encargado de memorizar durante su juventud para poder darse escalofríos a voluntad propia, no recordó el “En silencio, en una cumbre del Darién” ni el “Dios mío, escuché este día”, ni el “¿Todos mis queridos? ¿Dijiste todos? ¡Oh, pájaro de mal agüero! ¿Todos?” No recordó ninguno de estos, ni uno.

Comentario traductológico

Este fragmento presenta diversas dificultades, especialmente aquellas que se hayan en la traducción combinada del texto, explícita en todo aquello que Anders no recuerda, siendo de especial importancia las tres obras con algunos de los versos más simbólicos de cada una de ellas, versos que se había aprendido para poder darse escalofríos cada vez que lo quisiera, o a voluntad propia, como dice el texto. La razón de utilizar esta expresión está en mostrar el aspecto narcisista del personaje de solo él sentir placer estético al memorizar versos de alta literatura. La estrategia utilizada para este fragmento ha sido la de aprovechar la oportunidad de explorar esos otros textos, no solo para entender su mención en el relato de Wolff, sino también para poder traducirlos. Utilizar otras traducciones podría ser también una solución viable, pero en ese caso habría que hacer una nota mencionando a los traductores que se citan, y, tomando en cuenta que son tres obras distintas, lo más seguro es que se tenga que citar a tres traductores distintos. Pero, si la cita está en el mismo idioma del texto base, ¿por qué buscar otras traducciones si es precisamente el trabajo que se está haciendo? ¿Por qué desperdiciar la oportunidad de poder traducir en un mismo relato no solo a Tobias Wolff, sino también a John Keats, a George Herbert y al mismo William Shakespeare? Más aún, ¿por qué obviarlas y eliminarlas por completo de la traducción?

La primera de esas obras es el célebre poema de John Keats “On First Looking into Chapman’s Homer”, poema ya mencionado en este trabajo por ser de gran significación para la traducción. Ese último verso de Keats, “*Silent, upon a peak in Darien*”, es además de un verso rítmico y de gran sonoridad, un verso misterioso, incluso un poco enigmático. Al leer el poema completo, que en realidad es un soneto, Keats compara la traducción de las obras de Homero por parte de Chapman con el descubrimiento de una

nueva tierra, la admiración ante un nuevo mundo, y lo hace de forma explícita nombrando a Hernán Cortés, el conquistador español, y Keats lo ubica comparando su lectura de la traducción de Chapman con el conquistador admirando el nuevo mundo sobre la cima de una de las montañas de la región del Darién, en Panamá. Al traducir este último verso, se ha optado por utilizar “en una cumbre” como equivalente de *upon a peak* y, aunque se pudiera utilizar también la palabra “pico” en vez de “cumbre”, teniendo la primera más cercanía fonética y gráfica, si se hace una breve indagación, se puede saber que en la región del Darién no hay picos, sino cerros que componen el parque natural del Darién con cinco cumbres reconocidas. Y habida cuenta de que la palabra *peak* en inglés se refiere a la cima o la cumbre de una montaña, la elección más equivalente es “cumbre”.

La segunda obra a la que Wolff hace referencia es el poema “Man” de George Herbert, una oda a la creación y al hombre como creador. El verso *My God, I heard this day* como primer verso del poema no representa mayores problemas y su traducción externa puede hacerse de forma muy directa: “Dios mío, escuché este día”. Y por último está la referencia a la escena tercera del acto IV de *Macbeth* de Shakespeare [2016: 82] en la edición de Stephen Orgel: “*All my pretty ones? Did you say all? O hell-kite! All?*” La traducción “¿Todos mis queridos?” como equivalente a *All my pretty ones* se debe a que en la escena Ross le anuncia a Macduff que los hombres de Macbeth han invadido su castillo y han matado a su mujer, a sus hijos y a todos sus sirvientes. Durante el diálogo, Macduff incrédulo reitera la pregunta de si han matado a todos, a su mujer y a sus hijos, de ahí que se traduzca *pretty ones* como “queridos”, refiriéndose no solo a sus hijos, sino también a su mujer e incluso a sus sirvientes. Quizás una de las grandes complicaciones de estos versos sea la expresión *O hell-kite! All?*, una expresión muy shakespeariana que forma parte del inicio de una imagen que compone Macduff al final de ese diálogo [Orgel 2016: 82]: *All my pretty ones? / Did you say all? O hell-kite! All? / What, all my pretty chickens and their dam / At one fell swoop?* Se trata de una imagen aviar, que crea Shakespeare para representar la forma en que sus seres queridos han sido asesinados, al mismo tiempo que utiliza *hellkite*, que en inglés se refiere a alguien desleal, cruel y perverso, una palabra compuesta de *hell* (infierno) y *kit* el milano real, un ave de rapiña. Por ello se ha optado por “¡Oh, pájaro de mal agüero! ¿Todos?”, utilizando el genérico “pájaro” como contraste al milano real, por ser este un ave no tan conocida y la expresión “pájaro de mal agüero” al ser una frase común del español y bastante antigua.

Fragmento 4

This is what he remembered. Heat. A baseball field. Yellow grass, the whirr of insects, himself leaning against a tree as the boys of the neighborhood gather for a pickup game. The captains, precociously large boys named Burns and Darsch, argue the relative genius of Mantle and Mays. They have been worrying this subject all summer, and it has become tedious to Anders; an oppression, like the heat.

Then the last two boys arrive, Coyle and a cousin of his from Mississippi.

Anders has never met Coyle's cousin before and will never see him again. He says hi with the rest but takes no further notice of him until they've chosen sides and Darsch asks the cousin what position he wants to play. "Shortstop," the boy says. "Short's the best position they is."

Esto fue lo que recordó: Calor, un campo de béisbol, el césped amarillento, el zumbido de los insectos, él apoyado en un árbol mientras los chicos del barrio se reúnen para jugar una partida. Los capitanes, dos grandulones llamados Burns y Darsch debaten las respectivas genialidades de Mantle y Mays, llevan todo el verano preocupándose por el mismo asunto y ya se ha convertido en un fastidio para Anders, un agobio, como el calor.

Luego llegan los dos últimos chicos, Coyle y su primo de Mississippi; Anders no ha visto antes al primo de Coyle y nunca más lo volverá a ver. Lo saluda junto a los demás sin prestarle mucha atención hasta que ya han elegido los equipos y Darsch le pregunta al primo qué posición quiere jugar.

—Campocorto —dice el chico. —Campocorto es la mejor posición que haiga.

Comentario traductológico

La parte final del relato está llena de simbolismo, el punto de vista va cambiando ligeramente, el lenguaje se fragmenta para aumentar el ritmo y se narra de un modo dramático, al fin, el último recuerdo de Anders. La elección de prescindir de los nombres de los capitanes de los equipos, Burns y Darsch, no tiene otra razón más que evitar utilizar los nombres, nada familiares para el lector español, pero el hecho de que la traducción deba ser hecha como si el texto se hubiese escrito originalmente en la lengua de llegada no quiere decir que la historia se tenga que traer también a un contexto cultural cercano, de hecho el nombre Anders no es tampoco muy familiar y ya se sabe que la historia se desarrolla en Estados Unidos: la referencia a Hemingway, los nombres y el hecho de jugar al béisbol son elementos muy propios de la cultura americana, entonces ¿por qué prescindir de los nombres? La elección en nuestro caso de mantenerlos va de la mano con el uso de “grandulones” como equivalente de “*precociously large boys*”, un término que funciona en cuanto al sentido, pero también estilísticamente, esta vez sí, en busca de la naturalidad en la lengua de llegada. Lo mismo sucede con “agobio” como equivalente de “*opression*”, que, aunque exista la

palabra opresión, que utiliza Vázquez, es agobio lo que realmente carga del mismo sentido al término “*opression*” en ese contexto. También se han sustraído varias pausas típicas del inglés, dándole más continuidad al texto en español, para lograr un ritmo más natural y característico de la lengua de llegada, así como algunos cambios sintácticos estructurales del tipo de “Anders no ha visto antes al primo de Coyle y nunca más lo volverá a ver”, prefiriendo la utilización del infinitivo “ver” y la forma “no ha visto antes” en vez de “no ha conocido antes”, para poder conectar con la frase siguiente, “y nunca más lo volverá a ver”, buscando una naturalidad que logre el isomorfismo deseado, el equivalente de grado mayor. Pero lo más importante, la frase en la que se debe hacer aún más hincapié y prestar una mayor atención, esa frase que no debe aceptar un equivalente cercano o un aproximado al “*they is*” del texto de llegada, requiere la exactitud y el escrúpulo necesario para recrearla de forma efectiva en la traducción externa. Entendiendo el “*they is*” como una frase que, aunque errónea, es utilizada en algunas zonas específicas de los Estados Unidos, que se menciona explícitamente, el estado de Mississippi, es necesario buscar un equivalente que mantenga la propiedad sonora, que mantenga la carga semántica y que sea, de igual forma, una frase errónea pero utilizada, si bien no necesariamente de una zona específica, sí por un gran número de personas. La opción más equivalente posible que se ha conseguido ha sido la de utilizar la expresión “que haiga”, de aspecto sonoro, que representa un error gramatical, pero que puede escucharse en la calle, incluso de forma muy común. Representa una opción efectiva para el “*they is*” del inglés, porque además el equivalente por el que se ha optado para la expresión del primo de Mississippi aporta naturalidad al diálogo: “—Campocorto —dice el chico. —Campocorto es la mejor posición que haiga”.

Fragmento 5

The bullet is already in the brain; it won't be outrun forever, or charmed to a halt. In the end, it will do its work and leave the troubled skull behind, dragging its comet's tail of memory and hope and talent and love into the marble hall of commerce. That can't be helped. But for now Anders can still make time. Time for the shadows to lengthen on the grass, time for the tethered dog to bark at the flying ball, time for the boy in right field to smack his sweat-blackened mitt and softly chant, They is, they is, they is.

La bala ya está en el cerebro y no puede dejarse atrás para siempre, ni tampoco tendrá la fortuna de detenerse. Al final, hará su trabajo y dejará el aquejado cráneo atrás, arrastrando su cola de cometa de recuerdo, esperanza, talento y amor en la sala de comercios hecha de mármol. Es inevitable pero, por ahora, Anders todavía puede hacer un poco de tiempo; tiempo para las sombras que se alargan en el césped, tiempo para que el perro atado le ladre a la pelota que vuela, tiempo para que el chico en el jardín derecho golpee su guante negro de sudor mientras canturrea suavemente, *que haiga, que haiga, que haiga*.

Comentario traductológico

El último párrafo del relato, cuando se vuelve al *presente*, cuando el tiempo vuelve de su dilatación para que la bala finalmente destruya el cerebro de Anders, el lenguaje poético gana en protagonismo, las repeticiones, el uso de las imágenes y el encadenamiento de las frases como si de versos se tratara son elementos que deben permanecer, sin ninguna duda, en el texto de llegada. Son elementos que se captan en la traducción interna, por supuesto, pero que se logran a través de la traducción combinada de forma activa y finalmente de la traducción externa. La decisión de utilizar “y no puede dejarse atrás para siempre, ni tampoco tendrá la fortuna de detenerse”, como equivalente de “*it won't be outrun forever, or charmed to a halt*”, rompe visualmente con el número de palabras utilizadas de forma notable, pero la justificación salta a simple vista. La naturalidad de la frase en español, manteniendo el mismo sentido, es acorde con las normas de fidelidad de la traducción. Se ha decidido por mantener el adjetivo *troubled* con su equivalente más cercano, en este caso “aquejado”, por el contexto, también por recurrir a la separación mediante comas, en vez de la repetición de la conjunción copulativa para lograr ese encadenamiento en forma de versos que logra Wolff en inglés, al mismo tiempo que mantener, claro está, las repeticiones, la continuidad de las imágenes y el uso del verbo “canturrear” por “*chant*”, todo esto en una búsqueda rigurosa para que el texto sea el más equivalente “que haiga, que haiga, que haiga”.

4.5 “A Talisman” de Marianne Moore

En una escena que comienza *in medias res*, después de una tragedia pasada, un pastor decide investigar el mástil separado y astillado de un barco, hasta que se trastabilla y encuentra en el suelo una pequeña joya de un material y color característico: una gaviota con las alas extendidas y patas de coral, con el pico abierto simbólicamente representando el pasado escondido del barco y la tragedia de las muertes pasadas. Tal y como recoge Olivia de Miguel [2005: 16] en el prólogo a su traducción de *Pangolines, unicornios y otros poemas* de Marianne Moore, T. S. Eliot afirmó que la poesía de Moore no tenía antecedentes poéticos inmediatos. Y es que, tal y como veremos en “A Talisman”, la poesía de Moore está cargada de una forma intensa del recurso del fluir de la consciencia, desde el poema como un todo, hasta cada verso que lo compone. “A Talisman” está lleno de narratividad, podría ser fácilmente el inicio de un relato o de una novela, o incluso funcionar como un mini-relato en sí mismo, se puede contar como se ha hecho al principio de este apartado y, sin embargo, se trata de un poema. Posee evocaciones a la naturaleza por medio de la descripción omnisciente que crean una atmósfera propia y única; el recurso de la imagen es usado con frecuencia y con el objetivo de crear una imagen global del conjunto de imágenes que forman el poema, con el uso del simbolismo llevado a un grado máximo en cada verso del texto:

Under a splintered mast,
torn from the ship and cast
 near her hull,

a stumbling shepherd found
embedded in the ground,
 a sea-gull

of lapis lazuli,
a scarab of the sea,
 with wings spread—

curling its coral feet,
parting its beak to greet
 men long dead.

“A Talisman”, cargado de imágenes, es además una sola imagen en lo que respecta al conjunto del poema. Una imagen mayor creada a partir de pequeñas imágenes que van formando un sentido que se completa en el último verso. Pero es una imagen entera compuesta, además, narrativamente, con un narrador, un personaje y el uso de la descripción omnisciente cargado de sentido. La primera lectura del poema asombra por

su capacidad rítmica y por la facilidad con que se presentan —y no representan— las imágenes que se crean a partir de aspectos narrativos. Se puede ver claramente en los últimos versos, “*Parting its beak to greet / men long dead*”, cómo la narratividad del poema contribuye a la construcción de las imágenes particulares y de la imagen del todo.

Para recrear el poema en la lengua de llegada en su traducción externa es necesario crear una nueva cualidad rítmica, cuya importancia no está puesta en duda, pero si de algo se debe prescindir, sobre todo en este caso, es de una recreación exacta del ritmo del texto base en la lengua llegada, y no de un sacrificio semántico. Ciertamente, en lo que implica mantener un mismo ritmo en un texto original y un texto de llegada, se debe tener bien claro que por la naturaleza de las lenguas el equivalente más cercano variará significativamente a aquel de la lengua base. Pero la naturaleza de las lenguas no debe ni tiene por qué sacrificar ninguna carga semántica, es decir, el sentido debe ser recreado en su grado máximo equivalente, mientras que, al crear un nuevo ritmo, este debe tener su propio valor en la lengua de llegada. Esto se debe a una razón muy sencilla: la fidelidad en la traducción externa debe estar en el sentido, en la lengua de llegada y en el receptor, porque el sentido no pone en riesgo esa fidelidad de la lengua de llegada y por ende es fiel al receptor, al lector que espera y *confía* leer el poema de Marianne Moore en su idioma de llegada, como si fuese escritor originalmente en esa misma lengua. Mientras que un ritmo característico de otra lengua sí puede poner en riesgo tanto la fidelidad de la lengua de llegada como al sentido. Mucho se ha hablado de la imposibilidad de separar forma y contenido, pues ambos se retribuyen para la creación de un texto literario, sobre todo en el caso de Moore, y en concreto en “*A Talisman*”, en donde el ritmo juega un rol importante en la creación de sentido. Por esto hay que insistir en que hablar de un sacrificio en el ritmo no quiere decir que se vaya a prescindir enteramente de él, o que el poema en su traducción externa no vaya a tener ritmo alguno, sino que ese ritmo debe estar recreado dentro de las fronteras de la lengua de llegada. Otro aspecto importante de la traducción es la exactitud que debe existir en la decisión de los términos: una palabra u otra podrían cambiar o incluso arruinar una imagen y, por lo tanto, el poema. Merece la pena recordar la idea platónica de que solo hay una forma de nombrar las cosas, una idea que extiende el poeta Octavio Paz al decir que solo hay una forma de decir las cosas en poesía. La exactitud de las palabras debe ser de un grado totalmente escrupuloso buscando el isomorfismo ($A \approx B$) desde el estado de sentido más mínimo en un texto literario, sobre todo si se trata de un texto poético de

gran intensidad. Y ese objetivo comienza desde la traducción interna, cuya exactitud y escrupulosidad deben llevarse a cabo con la misma rigurosidad. Veamos la traducción del poeta y traductor chileno Juan Carlos Villavicencio [2017]:

Bajo un astillado mástil
arrancado del barco y arrojado
cerca de su casco,
un pastor tartamudo encontró
incrustada en el suelo
una gaviota
de lapislázuli
—un escarabajo del mar—
con las alas extendidas,
enroscadas sus patas de coral,
abriendo su pico para acoger
a aquellos hombres hace tanto muertos.

En la traducción de Villavicencio [2017] se puede ver claramente la dificultad que conlleva este texto. La carga de sentido es de un grado tan alto, lograda por medio del uso de técnicas del fluir de la consciencia, que su traducción en todos los niveles, se vuelve más compleja. Esa complejidad, vale la pena acotarlo, ocurre en el nivel combinado y externo, porque primeramente, ocurre en la traducción interna. La elección de las palabras cobra aún más importancia cuando se trata de las imágenes, pudiendo verse afectado todo el poema debido a una mala elección. Analicemos los siguientes dos versos del poema, claves para la creación de las imágenes: “*A stumbling Shepherd found*” y “*parting its beak to greet*”, versos dotados de una narratividad clara, en la que la carga de sentido se concentra en las acciones. En el primer verso la dificultad se concentra en el adjetivo “*stumbling*”, cuyo significado puede variar de acuerdo con el contexto. Villavicencio opta por usar “tartamudo” cuando otras de las opciones podrían ser “tropezar”, “traspié”, “vacilante”, “trastabillante” o “trompición”, entre otras. La diferencia entre la opción de Villavicencio y las otras posibles es extensa. La imagen del verso cambia por completo al usar la palabra “tartamudo” para describir al pastor. En una composición en la que el aspecto visual es de gran importancia, el hecho de incluir un aspecto sonoro desenfoca la imagen del poema, además de que describirlo como tartamudo no parece tener mucha relevancia ante la acción que se está llevando a cabo. La fluidez rítmica y semántica del poema de Moore se ve interrumpida por el uso de un término que desencaja y descoloca la imagen, restándole sentido y fuerza. La elección sonora sobre la visual rompe el isomorfismo de la imagen y del poema. Si el texto busca en cada verso una recreación visual, mostrando en vez de contando, y utiliza un campo

semántico netamente visual (preposiciones de lugar, colores, verbos de acción que muestran en vez de hacer escuchar), la presencia de un aspecto sonoro rompe con la semántica y el isomorfismo deseado: $A \approx B$, donde A son las propiedades visuales del poema del texto base y B deben ser las mismas propiedades visuales: al romper esas propiedades con un adjetivo sonoro como “tartamudo”, se rompe el isomorfismo y trae como resultado $A \neq B$.

Con respecto al segundo verso citado, el problema se presenta en la traducción de los verbos “*parting*” (“quebrando”, “partiéndolo”, “dividiendo”, “saliendo”, “separando”...) y “*greet*” (“dar la bienvenida”, “saludar”, “recibir”, “acoger”...). La opción de Villavicencio en la primera parte del verso es “abriendo” por “*parting*”. Si bien es cierto que esa es la imagen que nos queda al leer “*parting its beak*”, esto no es más que una interpretación del verso original. Es un caso de sobreinterpretación donde Villavicencio aclara la imagen, restándole fuerza y explicando su sentido. La palabra “*parting*” en inglés también carga un sentido de despedida que se junta con el del último verso, mientras la palabra “abriendo” simplemente interpreta esta imagen y, por lo tanto, le resta fuerza. El traductor explicita la imagen y decide irse a lo obvio: si está la presencia de un pico, entonces este debe abrirse, volviendo la imagen una imagen común, perfectamente racional. Las posibilidades aquí, es cierto, se ven afectadas por la extrañeza que pueda causar el uso de cualquier otro término, aparte de “abriendo”, sin embargo, esa misma extrañeza existe en el poema original con el uso del verbo “*parting*”. Así pues, esa extrañeza debe permanecer en la traducción. Las opciones más adecuadas para mantener el sentido y la extrañeza, tan necesaria en la imagen, podrían ser el uso de verbos que indiquen la acción que hace el pico y que, al mismo tiempo, carguen con un sentido de despedida, por lo tanto, términos como “separando”, o incluso el verbo más similar y literal al original en inglés, “partiéndolo”, también podrían funcionar. Por otro lado, en el mismo verso, Villavicencio utiliza la palabra “acoger” para “*greet*”, quizás la opción más adecuada en ese caso.

Al leer la traducción se puede notar cómo aún permanecen rastros del inglés, especialmente de su estructura sintáctica, algo que afecta a la fluidez narrativa del poema y a la construcción de las imágenes, rompiendo con la fidelidad de la lengua de llegada. Dichos rastros del inglés se pueden ver claramente en la traducción del último verso:

men long dead.

a aquellos hombres hace tanto muertos.

Además de la diferencia en cuanto al número de palabras usadas por Villavicencio en su traducción, por más que en las traducciones al español el número de palabras suele aumentar, en este caso la diferencia es notable y afecta en demasía al ritmo del poema y a ese último verso tan potente y efectivo en el original. Un verso que descoloca al lector y termina de construir la imagen total del poema. “A aquellos hombres hace tanto muertos” también deja el rastro de que se trata de una traducción, su construcción sintáctica le resta naturalidad y se delata ante el lector, deja de funcionar como un poema propio de la lengua de llegada y no es fiel al receptor. Es este un problema claro no solo de traducción interna, sino sobre todo de traducción combinada y, claro está, de traducción externa.

Si bien, como dice Olivia de Miguel [2005: 16], Moore no tiene antecedentes poéticos inmediatos y su traducción combinada de forma pasiva se hace más complicada. Sin embargo, una buena traducción interna que detecte la propiedad visual del texto, así como su simbolismo, nos puede conducir a una traducción combinada más precisa. Pero hacer un trazado de lectura hacia otros textos literarios no es tarea fácil en un texto como este de Moore, sin embargo, por medio del simbolismo sí podemos hacer un trazado claro y preciso. Como afirma Roberto Volpicelli en su artículo “Against Things: The At-Home Objects of Marianne Moore” [2012: 645]:

The key to understanding the talisman in Moore's poem, however, comes in the third stanza, in which the speaker describes the seagull as a nautical version of a "scarab," or desert beetle. As Francis Griffith's entry in the 1911 Encyclopedia Britannica explains--and as Moore, the astute collector, was most likely aware the Egyptian hieroglyphic of a scarab doubled as the written sign for the verb "become" and perhaps 'create, and also the substantive 'phenomenon' or 'marvel.' In labeling her talisman a "scarab," Moore thus anticipates the process by which an object becomes a thing, a phenomenon or marvel of the physical world. Griffith also says that the scarab, across many different historical epochs; signified a "good omen" and "friendly wishes." It is as a harbinger of good luck, then, that the talisman in Moore's poem-sculpted in the form of a seagull, a bird whose presence told sailors they were close to safely ending their journey-found its place onboard a ship.

El simbolismo de Moore en “A Talisman” es una puerta de entrada para su comprensión, un trazado de lectura que aporta claridad al sentido del poema, lo que provoca que su traducción externa se haga también más clara. Mantener ese simbolismo, sabiendo la importancia de la gaviota como objeto y lo que esta significa, junto con la ironía del buen augurio de un talismán encontrado en un barco destrozado tiempo atrás, da la bienvenida a ese último verso que convierte el poema en una imagen completa, dándole además una propiedad de extrañeza y misterio como si de un relato

de terror se tratara, y que termina en la ambigüedad de las alas abiertas de la interpretación.

4.5.1 “Un Talismán” de Marianne Moore, propuesta de traducción

A Talisman

*Under a splintered mast,
torn from the ship and cast
near her hull,
a stumbling shepherd found
embedded in the ground,
a sea-gull
of lapis lazuli,
a scarab of the sea,
with wings spread—
curling its coral feet,
parting its beak to greet
men long dead.*

Un Talismán

Bajo un mástil astillado
arrancado de un barco y arrojado
cerca del casco,
un pastor trastabillante encontró
enterrada en el suelo
una gaviota
de lapislázuli,
un escarabajo del mar,
con alas extendidas—
enrollando sus patas coral,
partiendo el pico para acoger
a hombres muertos tiempo
atrás.

Comentario traductológico

Como se explicó en el apartado anterior, “Un Talismán” de Marianne Moore es un poema en el que, a pesar de su brevedad, la presencia de las imágenes es abundante y están imbricadas de tal forma que crean una imagen completa del conjunto del poema. Como tal, la traducción debe ser capaz de recrear cada una de esas imágenes, tomando en cuenta esa imagen final, y para eso, al ser un poema de pocos versos, la elección de las palabras se vuelve una tarea aún de mayor importancia y complejidad. Así lo pudimos ver y comprobar en la traducción de Juan Carlos Villavicencio [2017], en donde uno de los problemas era la traducción de la palabra “*stumbling*”, en el cuarto verso, que Villavicencio traduce como “tartamudo”. En la propuesta de traducción, en cambio, se ha utilizado la palabra “trastabillante”, pues el uso de una palabra relacionada con su manera de andar, en vez de su manera de hablar, cambia por completo la imagen y le da una fuerza mayor al sentido. Hablar de su forma de andar, además, aporta al poema ese carácter visual que está presente en el texto original y nos dice más sobre el pastor, e incluso, tal vez, de por qué encontró la gaviota. “Trastabillante” podría parecer, entonces, una buena opción ante “*stumbling*”. Veamos la diferencia:

Villavicencio:

un pastor tartamudo encontró

Propuesta:

un pastor trastabillante encontró

Al usar “tartamudo” la imagen pierde sentido y fuerza y parece que no aporta nada a la manera en que se realiza la acción, sin embargo, al usar “trastabillante” la acción se ve levemente modificada y potenciada, la imagen se ve más clara y es más coherente con el poema, no solo en cuanto al sentido, sino también rítmicamente. En el texto original podemos ver cómo el poema parece llevar un ritmo trastabillante —que no tartamudo— en los encabalgamientos entre un verso y otro. Los cuatro tercetos que lo componen tienen un ritmo claro y preciso, incluso una rima también muy clara, así como también un uso de la aliteración que brinda más sentido a los versos, algo que recrea también el uso de la palabra “trastabillante”.

Otro de los problemas está en la palabra “*parting*” en el verso “*parting its beak to greet*”, que Villavicencio traduce como “abriendo su pico para acoger”. Sin embargo, como se ha dicho, se trata de una sobreinterpretación por parte de Villavicencio pues traduce la interpretación de la imagen, explicando la misma y, por ende, restándole fuerza y sentido. En la propuesta se traduce como “partiéndolo”, un verbo que causa bastante extrañeza, tal y como el verso original, por lo tanto, dicha extrañeza sería válida. La razón del porqué de usar el verbo “partir”, además de la semejanza fónica con el original, es que está cargado de dos sentidos que se encuentran también en el original, el movimiento del pico al abrirse y la carga semántica de despedida. Así, “partiéndolo el pico para acoger” genera esa misma extrañeza, mantiene una misma característica fónica y rítmica, y recrea el sentido del original.

Para finalizar, vale la pena mencionar el último verso del poema, en el que se remata la imagen no solo del verso anterior, sino también de todo el poema. Este verso de tan solo tres palabras, *men long dead*, es traducido por Villavicencio como “a aquellos hombres hace tanto muertos”, en el que la cantidad de palabras, la longitud y su construcción gramatical dificultan la lectura y le restan la fuerza culminante y el impacto que tiene el poema en su conclusión. Por esa misma razón, una solución con un verso más conciso y compacto sería lo ideal, y así podemos ver la diferencia entre la opción de Villavicencio y nuestra propuesta:

Villavicencio:

A aquellos hombres hace tanto muertos.

Propuesta:

A hombres muertos tiempo atrás.

Si bien la propuesta solo reduce una palabra, su construcción gramatical y sintáctica se normaliza mucho más y se adapta más a una frase en español. El verso gana en naturalidad y, debido a esto, gana en fuerza para generar el impacto que tanto busca el verso original. De nuevo, se puede observar cómo la mejora de la traducción de la imagen no solo mejora el sentido, el impacto y la fuerza semántica del poema, sino también el aspecto rítmico y la belleza del lenguaje. Las propiedades narrativas se mantienen al mejorar el ritmo del poema y el simbolismo coge fuerza al enfocar las imágenes en lo visual y en el tratado del talismán como un objeto cuya extrañeza realza su importancia y conduce a ese verso final. Las acciones junto con la descripción omnisciente mantienen el punto de vista de una aparente cámara en los primeros versos, pero sabiendo que se trata, por ese verso final, de un punto de vista de omnisciencia editorial, un verso final que da esa propiedad de pensamiento aún más clara de las imágenes expuestas durante el poema jugando incluso con la propia mente del lector. “Un Talismán” es una prueba clara de la actividad traductológica: tiene un argumento, tan intenso en tan solo doce versos dividido en tres tercetos, que funciona como una escena narrativa, incluso teatral, con un lenguaje claramente poético, en la que como el pastor, la tarea del traductor está en encontrar ese talismán que es el sentido del texto que traduce, con la diferencia de que no hay que trastabillar para encontrarlo, sino deliberadamente buscar en los entresijos de todos los barcos que son los textos literarios en la traducción interna, con la propiedad creadora de la traducción combinada, y con la gran diferencia de dar la bienvenida en una lengua distinta a ese texto en la traducción externa.

4.6 *En Attendant Godot/ Waiting for Godot* de Samuel Beckett

Cuando se habla del fluir de la consciencia se suele hacer referencia, especialmente, a casos en los que el uso del recurso se lleva al extremo de la carga de sentido, a la profundidad de la mente, la base más profunda del iceberg. Sucede con textos como *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf por su multiperspectiva y constante cambio del punto de vista en la consciencia de los personajes; sucede también con *Ulysses* de James Joyce, del cual se hablará en el apartado 5 por el extenso uso de recursos y técnicas y por esa cercanía a los niveles pre-verbales de la psiquis de los personajes, y sobre todo por el célebre monólogo interior directo de Molly Bloom en el último capítulo, donde la transgresión del lenguaje se hace más evidente al prescindir de cualquier tipo de puntuación; también sucede con la poesía y las imágenes de Gertrude Stein, en su constante búsqueda de transgresión del idioma a través de la creación de imágenes totalmente irracionales y en los límites de la razonabilidad; y otro de los textos célebres y muy significativos del fluir de la consciencia se nutrió de estos textos mencionados, con la clara influencia sobre todo de James Joyce, es la tragicomedia en dos actos publicada treinta años más tarde que todos estos textos en 1952 en su versión original en francés y dos años más tarde su traducción, realizada por el mismo Beckett en 1954. *En Attendant Godot* es una de las obras más importantes del teatro del absurdo, Beckett inaugura así una nueva forma teatral en la que la representación de la mente de los personajes, con tintes oníricos y diálogos que buscan lo absurdo y lo inesperado, rompe con las tradiciones teatrales y se atreve a llevar al extremo el recurso del fluir de la consciencia.

A través de los análisis anteriores de otros textos en los que abunda el fluir de la consciencia se ha intentado demostrar que su dificultad se encuentra precisamente en la abundancia de este recurso. Entonces no es de extrañar que, ante un uso aún más extremo, ante una representación de los niveles más profundos de la mente de los personajes, la dificultad aumente y la traducción, en todos sus niveles, suponga una tarea más compleja. Esa dificultad, como se ha visto, se basa principalmente en la traducción interna. El caso de *En Attendant Godot* es bastante particular para el estudio traductológico. La obra de Beckett hace representaciones bastante complejas sobre la mente de sus personajes, en especial el fragmento que se analizará en este apartado: el monólogo interior directo de Lucky, un monólogo ligado a los niveles pre-verbales de la mente del personaje que Beckett hace pronunciar en voz alta, como si de un soliloquio se tratara. Sin embargo, no lo es, porque Lucky no está solo, ni siquiera lo hace de

forma consciente y ahí está la dificultad, sino que lo hace bajo las órdenes de los demás personajes. Por la complejidad del personaje de Lucky, quien hasta ese momento solo ha seguido órdenes sin pronunciar palabra alguna, el monólogo interior directo supone un artificio por parte de Beckett que hace expresar, explícitamente, los pensamientos de Lucky bajo las órdenes de Pozzo, quien sirve como su amo. De hecho, este le ordena pensar y no hablar, y todo desde un tono autoritario, como si de un perro se tratara [Beckett 1982: 140-141]:

POZZO
Arrête! (Lucky se tait.) Arrière!
(Lucky recule.) Là! [Lucky sarrête.]
Hue! Lucky se tourne vers le
public.] Pense!

POZZO
Stop! [Lucky stops. / Back! [Lucky moves
back.] Stop! [Lucky stops.]
Turn! (Lucky turns towards auditorium./
Think!

Lucky parece no poder hablar, de hecho, lo sugiere en su monólogo interior directo mencionando la palabra “afasia”, el trastorno del lenguaje que afecta, entre otras cosas, al habla de quien la padece. Por ello, lo que Lucky expresa no es un discurso consciente, sino sus pensamientos más profundos, una irracionalidad deliberada creada por Beckett, con una propiedad aparente de sin-sentido y, sin embargo, al ser una construcción deliberada, un artificio por parte del autor, es quizás el fragmento que más carga de sentido llega a tener. Beckett otorga así a sus personajes (Pozzo, Vladimir y Estragon), a los lectores y espectadores, el poder de prácticamente *leer* la mente de Lucky o escucharla directamente de la forma en que se supone que funciona su mente y su consciencia. El autor otorga a sus personajes el poder que precisamente tiene el recurso del fluir de la consciencia a través de la técnica más directa para hacerlo, esto es, el monólogo interior directo: leer la mente de los personajes. La técnica se vuelve explícita dentro de la obra, el personaje de Pozzo lo sabe, y por eso las órdenes que da a Lucky son de pensar y no de hablar. Tal y como sucede en *Mrs. Dalloway*, Beckett utiliza la misma técnica de multiperspectiva y cada diálogo de los personajes parece representar su consciencia, siendo la de Lucky aquella representada de forma más profunda. El contraste que este monólogo tiene con los diálogos de los demás personajes es bastante claro, en especial con los diálogos que mantienen los dos personajes principales de la obra (Vladimir y Estragon), que se caracterizan por el lenguaje poético con el que se expresan, fragmentario, como en verso, y complementándose uno a otro [1982: 2010-2011]:

VLADIMIR
*[sentencieux] A chacun sa petite
 croix. [Il soupire.] Pendant le petit
 pendant et le bref après.*
 ESTRAGON
*En attendant, essayons de converser
 sans nous exalter; puisque nous
 sommes incapables de nous taire.*
 VLADIMIR
*C'est vrai, nous sommes
 intarissables.*
 ESTRAGON
C'est pour ne pas penser.
 VLADIMIR
Nous avons des excuses.
 ESTRAGON
C'est pour ne pas entendre.
 VLADIMIR
Nous avons nos raisons.
 ESTRAGON
Toutes les voix mortes.

VLADIMIR
 [sententious] To every man his little cross.
 [He sighs.] Till he dies.
 [Afterthought.] And is forgotten.
 ESTRAGON
 In the meantime let us try and converse
 calmly, since we are incapable of keeping
 silent.
 VLADIMIR
 You're right, were inexhaustible.
 ESTRAGON
 It's so we won't think.
 VLADIMIR
 We have that excuse.
 ESTRAGON
 It's so we won't hear.
 VLADIMIR
 We have our reasons.
 ESTRAGON
 All the dead voices.

Estos diálogos poéticos, como si de una coreografía poética se tratara, son constantes a lo largo de la obra, gracias a los cuales los personajes incluso llegan a parecer ser una misma persona hablando con su *yo* interior, por medio de un monólogo interior, desdoblándose en dos personalidades. Incluso las acotaciones van de la mano con el texto, son también poéticas, y forman parte del ritmo de la lectura. De nuevo, Beckett, como en los otros textos que se han analizado, hace entender que el teatro es quizás la mayor representación del fluir de la consciencia, pero se logra a través de la poesía y el lenguaje poético: la fluidez como agua, como un río de sentido, pensamientos e ideas. El simbolismo se hace evidente, también, como técnica fundamental del fluir de la consciencia, especialmente en la elección de un objeto o símbolo que como un elemento MacGuffin cinematográfico mantiene el hilo del texto literario. Como sucede con las campanas del Big Ben o la frase de Shakespeare en *Mrs. Dalloway*, o la patata de Leopold en *Ulysses*, en este caso Beckett utiliza los sombreros, que simbolizan la memoria. Utiliza la técnica del *character-reading* de Virginia Woolf, crea puentes hacia el pasado de los personajes y utiliza los sombreros como puerta de entrada de ellos, con la excepción de que en este caso, deliberadamente, los puentes están muy oscuros como para poder ver algo, y, aunque de igual forma es esto lo que conecta a los personajes, lo hace a través de la pérdida de la memoria. Así lo representa Beckett de una forma en

que pareciera que los personajes supieran este dato de forma absurda, conectando físicamente a ambos, ambos intentando recordar, sin lograrlo [1982: 254-255]:

Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau d'Estragon. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Vladimir. Vladimir met le chapeau d'Estragon à la place de celui de Lucky qu'il tend à Estragon. Estragon prend le chapeau de Lucky. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau d'Estragon. Estragon met le chapeau de Lucky à la place de celui de Vladimir qu'il tend à Vladimir.

Vladimir prend son chapeau. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Vladimir met son chapeau à la place de celui d'Estragon qu'il tend à Estragon. Estragon prend son chapeau. Vladimir ajuste son chapeau des deux mains. Estragon met son chapeau à la place de celui de Lucky qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau de Lucky. Estragon ajuste son chapeau des deux mains. Vladimir met le chapeau de Lucky à la place du sien qu'il tend à Estragon. Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon tend le chapeau de Vladimir à Vladimir qui le prend et le tend à Estragon qui le prend et le tend à Vladimir qui le prend et le jette. Tout cela dans un mouvement vif.

Estragon takes Vladimir's hat. Vladimir adjusts Lucky's hat on his head. Estragon puts on Vladimir's hat in place of his own which he hands to Vladimir. Vladimir takes Estragon's hat. Estragon adjusts Vladimir's hat on his head. Vladimir puts on Estragon's hat in place of Lucky's which he hands to Estragon. Estragon takes Lucky's hat.

Vladimir adjusts Estragon's hat on his head. Estragon puts on Lucky's hat in place of Vladimir's which he hands to Vladimir. Vladimir takes his hat, Estragon adjusts Lucky's hat on his head. Vladimir puts on his hat in place of Estragon's which he hands to Estragon. Estragon takes his hat. Vladimir adjusts his hat on his head. Estragon puts on his hat in place of Lucky's which he hands to Vladimir. Vladimir takes Lucky's hat. Estragon adjusts his hat on his head. Vladimir puts on Lucky's hat in place of his own which he hands to Estragon. Estragon takes Vladimir's hat. Vladimir adjusts Lucky's hat on his head. Estragon hands Vladimir's hat back to Vladimir who takes it and hands it back to Estragon who takes it and hands it back to Vladimir who takes it and throws it down.

Este fragmento, que consiste en toda una acotación teatral, plena de acciones y del absurdo característico del conjunto es un ejemplo narrativo y podría ser, sin ningún problema, una escena de un relato o una novela. Así funciona esta acotación, tan visual, con un punto de vista claro de modo de cámara, precisamente mostrando lo que hacen

los personajes, como demanda una obra de teatro. La fisicalidad de las acciones, el absurdo de la escena, un absurdo incluso circense, todo lleno de simbolismo; ambos intentan recordar, de hecho, luchan y se esfuerzan por hacerlo a lo largo de la obra, y sabiendo lo que significa el sombrero, como la memoria de cada quien, intentan hacerlo con la acción de intercambiar sombreros, como intentando ver o *leer* los pensamientos de cada uno, sin lograrlo, pero, con todo, logrando una conexión entre ambos personajes. Algo que sí logra, de la misma manera, Pozzo con Lucky, quien al ordenarle que piense, solo logra hacerlo cuando le pone su sombrero. Es esto lo que detona el monólogo interior directo de Lucky y también lo que lo detiene cuando Pozzo se lo quita abruptamente, interrumpiendo el río de consciencia que se desborda sobre el escenario, aparentemente sin fin, fluido como la consciencia, a no ser que Pozzo lo detenga quitándole el sombrero:

POZZO

Son chapeau!

[Vladimir s'empare du chapeau de Lucky qui se tait et tombe.

Grand silence. Halètement des vainqueurs.]

POZZO

His hat!

[Vladimir seizes Lucky's hat. Silence of Lucky. He falls. Silence. Panting of the victors.]

Sin embargo, la más grande particularidad de este texto de Beckett, además del uso extremo del fluir de la consciencia, es el hecho, ya discutido anteriormente, de su auto-traducción, algo no tan común en la literatura. De hecho, es Beckett el ejemplo más significativo, junto con Vladimir Nabokov, quien auto-tradujo su obra escrita en inglés a su lengua nativa, el ruso. Esta particularidad plantea una pregunta interesante que vale la pena recordar: ¿se puede analizar e incluso criticar una obra auto-traducida? Sin duda alguna, la respuesta a esa pregunta debe ser afirmativa. Al igual que se puede analizar y criticar cualquier obra, también se puede hacer con las traducciones, incluso cuando estas estén hechas por su propio autor, o incluso con más razón aún se deben analizar y criticar. Si bien es cierto que el autor como figura de traductor de su misma obra posee ciertas ventajas que no posee otro traductor, sí se puede afirmar que el objetivo de un traductor de una obra externa debe ser precisamente ese: conocer tan bien la obra como al autor. Pero es cierto que quien se auto-traduce posee libertades que otro traductor raramente se atreve a ejercer, tal y como hace Beckett en este caso (cambiar fragmentos,

o prescindir de alguno de ellos), aunque como hemos visto esto también ha sucedido en las traducciones que se han analizado en este trabajo. La ventaja más grande es quizás el hecho de saber la intención que pretende la obra, saber a ciencia cierta cuál es el trazado de lecturas en su totalidad, pues es este un ejemplo perfecto de la representación de todos los niveles de traducción: Beckett lee su obra (traducción interna), compone su obra a partir de otras lecturas (traducción combinada) y él mismo las traduce a otro idioma (traducción externa).

Por medio de este ejercicio traductológico se verá hasta qué punto Beckett se toma ciertas libertades de cambiar o incluso crear algo nuevo en los textos, al mismo tiempo que se intentará establecer el límite de creatividad facultativa y solvente que debe tener el traductor, junto con una propuesta del autor de este trabajo de traducción al español, utilizando ambos textos, el francés como texto base y el inglés como primer texto de llegada, viendo así las ventajas de traducir teniendo a mano otras traducciones.

El fragmento que se analizará será una parte del monólogo interior directo de Lucky [Beckett 1982: 142-145], cuando, ya entrado en su monólogo de propiedades más cercanas al subconsciente, casi como desvariando, el personaje comienza a hacer referencia a diversos aspectos culturales, propios de cada lengua, pudiendo atestiguar las soluciones de Beckett en la traducción, soluciones especialmente interesantes por el uso constante del traspaso cultural y de la creatividad y libertad que este ejerce sobre su propia traducción.

LUCKY

[Estragon et Vladimir se calment, reprennent l'écoute. Pozzo s'agite de plus en plus, fait entendre des gémissements.]
sur glace bref on ne sait pourquoi en Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne Marne-et-Oise assavoir en même temps parallèlement on ne sait pourquoi de maigrir rétrécir je reprends Oise Marne bref la perte sèche par tête de pipe depuis la mort de Voltaire étant de l'ordre de deux doigts cent grammes par tête de pipe environ en moyenne à peu près chiffres ronds bon poids déshabillé en Normandie on ne sait pourquoi bref enfin peu importe les faits sont là et considérant d'autre part ce qui est encore plus grave qu'il ressort ce qui est encore plus grave qu'à la lumière la lumière des expériences en cours de Steinweg et Petermann il ressort ce qui est encore plus grave qu'il ressort ce qui est encore plus grave à la lumière la lumière des expériences abandonnées de Steinweg et Petermann qu'à la campagne à la montagne et au bord de la mer et des cours et d'eau et de feu l'air est le même et la terre assavoir l'air et la terre par les grands froids l'air et la terre faits pour les pierres par les grands froids hélas au septième de leur ère l'éther la terre la mer pour les pierres par les grands fonds les grands froids sur mer sur terre et dans les airs peuchère

LUCKY

[Vladimir and Estragon attentive again, Pozzo more and more agitated and groaning.]
in a word for reasons unknown in Feckham Peckham Fulham Clapham namely concurrently simultaneously what is more for reasons unknown but time will tell fades away I resume Fulham Clapham in a word the dead loss per head since the death of Bishop Berkeley being to the tune of one inch four ounce per head approximately by and large more or less to the nearest decimal good measure round figures stark naked in the stockinged feet in Connemara in a word for reasons unknown no matter what matter the facts are there and considering what is more much more grave that in the light of the labors lost of Steinweg and Peterman it appears what is more much more grave that in the light the light the light of the labors lost of Steinweg and Peterman that in the plains in the mountains by the seas by the rivers running water running fire the air is the same and then the earth namely the air and then the earth in the great cold the great dark the air and the earth abode of stones in the great cold alas alas in the year of their Lord six hundred and something the air the earth the sea the earth abode of stones in the great deeps the great cold on sea on land and in the air

El monólogo interior directo de Lucky fluye a lo largo de más de tres páginas sin ningún tipo de marca ortotipográfica, el ritmo frenético simula la consciencia y los pensamientos tal y como se desarrollan en nuestro cerebro, con repeticiones, intrusiones de otros pensamientos ajenos, sin un sentido objetivo, aunque este, al ser un artificio, es más objetivo que cualquier otro texto: solo pretende no serlo a través de la magistral ejecución de Beckett de utilizar el ritmo incansable, infinito, continuo de la mente de

Lucky. Las acotaciones están ubicadas al margen de las páginas para no interrumpir la fluidez del texto, para no interrumpir ni romper la construcción del monólogo interior directo que discurre sin marca alguna del narrador, ni tan siquiera una marca ortotipográfica, buscando una invisibilidad absoluta del narrador, aunque paradójicamente esta invisibilidad sea precisamente una prueba de su existencia y su presencia. Uno de los primeros aspectos que llama la atención en la auto-traducción de Beckett es precisamente el traspaso cultural al que constantemente recurre. A pesar de ser algo común en la traducción del teatro, estas marcas son más significativas en el caso de la obra de Beckett. En el texto base en francés recurre a la localización espacio-temporal con una sola construcción, “*sur glace bref on ne sait pourquoi en Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne Marne-et-Oise assavoir en même temps parallèlement*”, haciendo referencia tanto a los departamentos de Francia como espacios geográficos, como también a un espacio temporal de la cultura de Seine–Oise–Marne del periodo neolítico en Francia y Bélgica. Beckett, entendiendo que la referencia podría pasar desapercibida en la representación de la obra en países angloparlantes, decide llevar la referencia espacial a Londres, haciendo una construcción mucho más moderna que la que hace en francés, pues menciona estaciones del metro de Londres, “*in a word for reasons unknown in Feckham Peckham Fulham Clapham namely concurrently simultaneously*”, de la línea circular, para poder así darle a la construcción una propiedad de simultaneidad que también está presente en el texto en francés. Como es lógico, en su auto-traducción al inglés Beckett solo puede hacer referencia a la simultaneidad espacial y no temporal, aunque esta esté explícita por la modernidad del metro, mientras que en francés sí hace referencia a esa simultaneidad de ambas propiedades. El traspaso cultural, si bien necesario, pierde en inglés la temporalidad y, aunque acerca el monólogo al público ante el que se va a interpretar, inevitablemente crea un sentido distinto al del texto base en francés.

Como se dijo anteriormente, en la auto-traducción hay dos procesos que están garantizados: la traducción interna y la traducción combinada. Nadie mejor que Beckett conoce el sentido del texto, nadie mejor que él sabe de dónde viene y hacia dónde lo quiere llevar. Poco se puede decir de estos dos niveles en una auto-traducción. Ciertamente, no se puede hablar de fallas ni errores en ellos. Por eso se ha optado por no analizar ninguna otra traducción al español y concentrarse en los aspectos meramente relacionados con la traducción externa. Nadie mejor que Beckett sabía lo que estaba sacrificando al optar por la decisión explicada, y nadie mejor que él sabía la razón de

hacerlo. En todo acto de traducción se debe sacrificar algún aspecto o alguna propiedad, en este caso esa propiedad es cultural, temporal y espacial: lo que pierde un texto, sin embargo, lo gana el otro.

Otra transculturación interesante sucede más adelante cuando en el texto base en francés se habla de la muerte de Voltaire, mientras en la auto-traducción al inglés de la muerte de George Berkeley, célebre filósofo irlandés mejor conocido como el obispo Berkeley. Es un traspaso cultural directo y coherente, ambos célebres filósofos contemporáneos, uno francés y el otro irlandés, las tierras de Beckett. Esto da una señal para la traducción externa a otro idioma de los pasos a seguir al enfrentarse a este problema. Beckett explicita las referencias facilitando la traducción combinada y el trazado de lecturas en dos direcciones, ambas de lenguas distintas, Voltaire por un lado y Berkeley por el otro. Y es que la gran ventaja de traducir un texto que se ha auto-traducido antes está en el hecho de que esa auto-traducción sirve como una guía, un andamio de las intenciones del autor y de lo que espera en la traducción de su texto. Beckett transporta la obra de Francia a Irlanda, con excepción de la referencia anterior donde nos lleva a Londres, decisión que se vuelve cuestionable, especialmente porque más adelante vuelve a llevarse, esta vez sí espacialmente, la obra de Francia a Irlanda, en concreto de Normandía a Connemara, distrito del oeste de Irlanda.

Los traspasos culturales no son el único aspecto que destaca en la auto-traducción de Beckett, los elementos lingüísticos contrastados también son muy llamativos, sobre todo al tratarse de un texto continuo y fluido que implica la representación del subconsciente de un personaje, en el que se transgrede a la lengua por medio de la repetición, la sintaxis, la construcción verbal y otros elementos propios de la lengua. Mientras que en francés Beckett utiliza la forma “*bref enfin*”, en inglés decide utilizar “*in a word*”, formas propias de cada lengua, fieles al sentido y a la lengua que se auto-traduce, y fiel también al tono que otorga al texto. Esos elementos contrastados de la lengua se pueden ver más claro en el conjunto del fragmento:

bref enfin peu importe les faits sont là et considérant d'autre part ce qui est encore plus grave qu'il ressort ce qui est encore plus grave qu'à la lumière la lumière des expériences en cours de Steinweg et Petermann il ressort ce qui est encore plus grave qu'il ressort ce qui est encore plus grave à la lumière la lumière des expériences abandonnées de Steinweg et Petermann

in a word for reasons unknown no matter what matter the facts are there and considering what is more much more grave that in the light of the labors lost of Steinweg and Peterman it appears what is more much more grave that in the light the light of the labors lost of Steinweg and Peterman

El tono de ambos textos se puede observar de forma clara: irónicamente Beckett construye el monólogo de Lucky con un tono académico pedante, pero vacío, que en muchas palabras aparentemente dice poco. Esta circunstancia la consigue en ambos idiomas con expresiones y frases hechas que juntas solo asemejan burlescamente un lenguaje intelectual. En el texto base en francés aparecen expresiones como “*bref en fin*”, “*d’autre part*”, “*ce qui est encore plus grave*”, “*qu’à*”..., mientras en inglés “*in a word*”, “*no matter what*”, “*the facts*”, “*what is much more grave*”, “*alas*”... Beckett logra equivalente precisos para poder recrear un mismo tono en ambos textos, dando de nuevo una señal clara de los pasos a seguir para una traducción externa en otro idioma. Como recoge Harry Cockerham en *Bilingual Playwright* [s. f.]

Finally Steinweg et Petermann (Steinweg and Peterman in the English text) are slightly more recondite because of the German element. For an English audience familiar with underworld slang (peterman=cracksman) the second of these two names could seem absurdly humorous. For a French audience it would be amusing in a different way (*péter*=to fart). It seems likely, however, that the joke is even more intricate and characteristically Beckettian in that it brings in a knowledge of German and of elementary etymology : these two German authorities are as dry (or as dense?) as stone, since *stein*=stone and *Peter*=Greek petros=stone. This would also account for the fact that in the remainder of Lucky’s speech stones are mentioned seven times.

Beckett en este caso decide preservar la misma referencia en ambos textos, *Steinweg-Peterman*, debido a que, como afirma Cockerham, ambas funcionan, si bien de formas distintas, pero con una misma carga irónica humorística en ambos idiomas. En cuanto a la repetición, se puede observar cómo Beckett en francés repite “*la lumière la lumière*” un par de veces, mientras que en inglés solo lo hace la segunda vez, pero con tres repeticiones: “*the light the light the light*”. Parece una decisión meramente personal, que también se observa con la frase repetida en francés, “*il ressort ce qui est encore plus grave qu’il ressort ce qui est encore plus grave*”, mientras que en inglés decide

prescindir de la repetición, “*it appears what is more much more grave*”, restándole la propiedad repetitiva y polifrástica de Lucky.

Hacia el final este elemento de fluidez se hace aún más explícito, el campo semántico de Lucky fluye hacia el agua, la repetición asemeja la corriente de un río chocando con las piedras que explícitamente están nombradas en el texto [Beckett 1982: 144-145]:

*qu'à la campagne à la montagne et au
bord de la mer et des cours et d'eau et
de feu l'air est le même et la terre
assavoir l'air et la terre par les
grands froids l'air et la terre faits
pour les pierres par les grands froids
hélas au septième de leur ère l'éther
la terre la mer pour les pierres par les
grands fonds les grands froids sur
mer sur terre et dans les airs
peuchère*

*in the plains in the mountains by the seas
by the rivers running water running fire
the air is the same and then the earth
namely the air and then the earth in the
great cold the great dark the air and the
earth abode of stones in the great cold
alas alas in the year of their Lord six
hundred and something the air the earth
the sea the earth abode of stones in the
great deeps the great cold on sea on land
and in the air*

El ritmo y las imágenes son bastantes claras, Beckett busca representar precisamente el fluir de la consciencia explícitamente en su monólogo, el mar, los ríos, el agua, el fuego y el aire y la tierra; los elementos fluyen claramente por el texto y, sin embargo, debido a esa repetición constante y ese fluir tan profundo e intrincado del significado, el sentido del texto se hace aún más complejo. De hecho, se puede notar la dificultad que el autor tiene para representar esas imágenes totalmente irracionales en el texto en inglés, teniendo que hacer bastantes cambios, a tal punto que a veces parece que el mismo Beckett incurre en el error de sobreinterpretar algunos detalles o de forma consciente explicitar el sentido de algún fragmento, por ejemplo cuando se traduce “*By the rivers running water running fire the air is the same and then the earth namely the air*”, como equivalente de “*au bord de la mer et des cours et d'eau et de feu l'air est le même et la terre assavoir l'air*”. Se puede observar cómo añade propiedades que no están en su texto en francés, particularmente el “*running*” que se repite y que, bien es cierto, añade una propiedad de fluidez al texto que quizás él consideró necesaria y pertinente. Aún más notable es el cambio con “*the great dark the air and the earth abode of stones in the great cold*” como equivalente de “*l'air et la terre faits pour les pierres par les grands froids*”, pues en este caso hay elementos que aportan sentido que no están en uno y en otro texto. En el texto base en francés dice “*l'air et la terre*” mientras que en el texto de llegada en inglés hay un nuevo elemento inexistente en el original francés, “*the great dark*”. Esto, al tratarse de una

auto-traducción, nos puede decir dos cosas: o simplemente Beckett intenta compensar por medio de la traducción, o realmente tuvo la intención de mejorar el texto o cambiarlo para su representación en inglés. Esta posibilidad solo se hace plausible por el hecho de ser una auto-traducción, pues de otra manera estaríamos hablando de un sinsentido en el acto de traducir. Y aunque el texto en general parezca un desvarío, a pesar de que Beckett conscientemente recree la mente de Lucky para hacerlo parecer un desquiciado sin sentido, por medio de una traducción interna escrupulosa y bastante detallista, como si se estuviese podando el texto para su comprensión, al deshacerse de todas las hierbas que deliberadamente Beckett ha plantado para entorpecer el texto, hay una objetividad y un sentido bastante claro, y se puede observar a lo largo de todo el fragmento. Esto lo hace notar de forma efectiva Horst Breuer, en su ensayo *Ordnung und Chaos in Luckys 'Think'*, encargándose de podar el texto para dar con el “objetivo” pensamiento de Lucky [s.f.]:

I resume Fulham Clapham in a word the dead loss per head since the death of Bishop Berkeley being to the tune of one inch four ounce per head approximately by and large more or less to the nearest decimal good measure round figures stark naked in the stockinged feet in Connemara in a word for reasons unknown no matter what matter the facts are there and considering what is more much more grave that in the light of the labors lost of Steinweg and Peterman it appears what is more much more grave that in the light the light the light of the labors lost of Steinweg and Peterman that in the plains in the mountains by the seas by the rivers running water running fire the air is the same and then the earth namely the air and then the earth in the great cold the great dark the air and the earth

Breuer subraya el pensamiento más objetivo de Lucky a partir de las frases de mayor carga semántica: *“the dead loss per head since the death of Bishop Berkeley being to the tune of one inch four ounce per head approximately stark naked in the stockinged feet and considering that it appears that in the plains in the mountains by the seas the air is the same and then the earth namely the air in the great cold the great dark earth”*. Y si bien en el momento de la traducción externa el texto debe tener las mismas propiedades que se aprecian en el texto base, la traducción interna facilita el camino para poder hacerlo, especialmente hacia el final del fragmento.

4.6.1 Esperando a Godot de Samuel Beckett, propuesta de traducción

LUCKY

[Estragon et

Vladimir se calment,
reprennent l'écoute.

Pozzo s'agite

de plus en plus, fait entendre des
gémissements.]

sur glace bref on ne sait pourquoi en
Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne
Marne-et-Oise assavoir en même
temps parallèlement on ne sait
pourquoi de maigrir rétrécir je
reprends Oise Marne bref la perte
sèche par tête de pipe depuis la mort
de Voltaire étant de l'ordre de deux
doigts cent grammes par tête de pipe
environ en moyenne à peu près
chiffres ronds bon poids déshabillé
en Normandie on ne sait pourquoi
bref enfin peu importe les faits sont
là et considérant d'autre part ce qui
est encore plus grave qu'il ressort ce
qui est encore plus grave qu'à la
lumière la lumière des expériences en
cours de Steinweg et Petermann il
ressort ce qui est encore plus grave
qu'il ressort ce qui est encore plus
grave à la lumière la lumière des
expériences abandonnées de
Steinweg et Petermann qu'à la
campagne à la montagne et au bord
de la mer et des cours et d'eau et de
feu l'air est le même et la terre
assavoir l'air et la terre par les
grands froids l'air et la terre faits
pour les pierres par les grands froids
hélas au septième de leur ère l'éther
la terre la mer pour les pierres par
les grands fonds les grands froids sur
mer sur terre et dans les airs
peuchère

LUCKY

[Vladimir and

Estragon attentive again, Pozzo
more and more

agitated and

groaning.]

in a word for reasons unknown in
Feckham Peckham Fulham Clapham
namely concurrently simultaneously
what is more for reasons unknown but
time will tell fades away I resume
Fulham Clapham in a word the dead
loss per head since the death of Bishop
Berkeley being to the tune of one inch
four ounce per head approximately by
and large more or less to the nearest
decimal good measure round figures
stark naked in the stockinged feet in
Connemara in a word for reasons
unknown no matter what matter the
facts are there and considering what is
more much more grave that in the light
of the labors lost of Steinweg and
Peterman it appears what is more much
more grave that in the light the light the
light of the labors lost of Steinweg and
Peterman that in the plains in the
mountains by the seas by the rivers
running water running fire the air is the
same and then the earth namely the air
and then the earth in the great cold the
great dark the air and the earth abode
of stones in the great cold alas alas in
the year of their Lord six hundred and
something the air the earth the sea the
earth abode of stones in the great deeps
the great cold on sea on land and in the
air

LUCKY

[Estragon y Vladimir se calman y vuelven

A escuchar atentamente.

Pozzo se agita cada vez más,

Comenzando a emitir gruñidos]

En pocas palabras sin tener razón alguna en Barcelona Tarragona Badalona Girona a saber al mismo tiempo simultáneamente sin tener razón alguna de desvanecerse ni desaparecer yo prosigo Pamplona Girona en pocas palabras la pérdida de muerte por cabeza desde la muerte de Francisco de Quevedo bajo la orden de dos dedos y cien gramos por cabeza aproximadamente de largo más o menos a cifra redonda de peso totalmente desnudo con los pies calzados en Costa Brava en pocas palabras sin tener razón alguna poco importa el por qué sin importar los hechos que ahí están y considerando por otra parte lo que es aún más grave que el motivo lo que es aún más grave que la luz la luz de las experiencias en curso de Piedrahíta y Rocas parece que es aún más grave que el motivo que es aún más grave a la luz la luz de las experiencias abandonadas de Piedrahíta y Rocas que en el campo y en las montañas y en la orilla del mar en los ríos que fluyen en el agua que fluye en el fuego el aire es el mismo y la tierra a saber el aire y la tierra en los grandes fríos la gran oscuridad el aire y la tierra hecha para las piedras por los grandes fríos ay por desgracia en el séptimo siglo de su era el cielo la tierra el mar por las piedras por las grandes profundidades los grandes fríos en mar en tierra en los pobres aires [...]

Comentario traductológico

La gran ventaja de traducir un texto que ha sido auto-traducido por el mismo autor es que se tiene una prueba del acto y la estrategia de traducción que ha seguido él mismo. Se puede ver la toma de decisiones, las libertades y las licencias que se ha tomado para recrear el texto en la traducción externa, facilitando la estrategia a seguir y guiando las decisiones como si las llevase de la mano. Pero además de esto, al poder consultar los textos en ambos idiomas, la obra se nutre en sentido, complementándose una a otra con sus decisiones y sus diferencias. La traducción interna tiene una doble tarea, si se manejan ambos idiomas, claro está, pero, gracias a ello, facilita su proceso de extracción de sentido, muchas veces aclarando las dudas que puede haber en un texto, otras reforzando las ideas y el sentido, y otras tantas también complicándolo, obligando al traductor a tomar decisiones. Ese problema debe resolverse de una manera lógica: al ser una auto-traducción, realmente no importa tanto cuál fue el texto base y cuál el de llegada, ya que, en este proceso de traducción externa por parte de otro traductor, ambos funcionan como texto base. Las cuestiones que realmente importan son el idioma en el que el traductor es más competente para la traducción interna y la evaluación de los cambios que ha hecho el autor con respecto al sentido y a la fidelidad de la lengua de llegada. De esta forma, en la traducción propuesta se han recreado ciertos fragmentos siguiendo ambos textos, pero prestando más atención al texto en inglés por ser el idioma en el que el

autor de este trabajo es más competente para la traducción interna, sin dejar atrás claro está el texto en francés. Ciertas formas verbales se han recreado siguiendo más el texto en francés ya que la cercanía entre ambos idiomas (el base y el de llegada) facilitan la decisión, mientras que otros elementos relacionados con el sentido se han tomado del texto en inglés, pues se intuye que son soluciones que el autor decidió introducir en el momento en el que se auto-traducía. Así, se mantienen expresiones y frases hechas características de un lenguaje pseudo-intelectual e irónicamente “académico” para recrear ese tono que marca el texto y que lo llena de esas hierbas que lo enredan en una maraña de frases redundantes y vacuas tales como “En pocas palabras, sin tener razón alguna, a saber, al mismo tiempo, considerando por otra parte...”, tomando en cuenta la naturalidad de dichas frases en el idioma de llegada, claro está.

Una de las decisiones que más polémicas y dudas puede generar, y que se basa meramente en una decisión creativa, es el hecho de optar por “Barcelona Tarragona Badalona Girona” como equivalente de *Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne Marne-et-Oise* y *Feckham Peckham Fulham Clapham*. Se trata de una decisión coherente basada en el traspaso cultural que también hace Beckett al llevar la obra de Francia a Inglaterra y a Irlanda. Ahora bien, esa decisión podría cambiar si el texto no fuese una obra de teatro, sino de una obra narrativa o poética. El hecho de que la obra de teatro pueda ser representada hace que las directrices cambien, pensando en esa posible representación teatral y sabiendo dónde va a ser representada, buscando la fidelidad también en el receptor. De ahí que en este caso la decisión esté justificada bajo la idea de una representación en España y se opte por “Barcelona Tarragona Badalona Girona”. ¿Por qué específicamente esas poblaciones y no otras? Por el hecho de recrear una referencia espacial que pertenezca a una misma zona, en este caso a una misma comunidad y por el hecho de encontrar en Cataluña zonas que riman tal y como lo hace Beckett tanto en francés, pero sobre todo en su texto en inglés. Aunque pueda parecer una decisión arbitraria, en realidad está basada en los tres elementos que deben guiar la fidelidad en el acto de traducir: el sentido, la lengua de llegada y el receptor. Ubicar el texto en España tendrá un mayor impacto y ante la dificultad que significa el monólogo interior directo de Lucky, sobre todo si no va a ser leído sino escuchado como espectador, la necesidad del traspaso cultural, tal y como también lo hizo Beckett, se vuelve fundamental. Lo mismo sucede inmediatamente después con la decisión de usar a Francisco de Quevedo en vez de a

Voltaire o al Obispo Berkeley. Siendo coherentes a la ya tomada decisión de traer la obra a España, no tendría sentido utilizar ni a uno ni al otro, y aunque Voltaire sería la decisión fácil, la directriz ya pautada por el mismo Beckett de utilizar también a una figura equivalente en Irlanda, sugiere que se debería hacerse lo mismo en cualquier otra lengua de llegada. ¿Y por qué Quevedo? Primero por la contemporaneidad de los tres, tal y como hizo Beckett al buscar un filósofo y escritor contemporáneo de Voltaire para su texto en inglés, es decir, se debe hacer lo mismo esta vez en español y, considerando que Cervantes es una figura mucho más emblemática y sería más bien un equivalente de Shakespeare, se ha optado por utilizar a Quevedo que, aunque no estaba vivo cuando nacieron ni Voltaire ni Berkeley, al menos vivieron durante el mismo siglo. Ahora bien, la decisión bien podría ser otra. Demuestra el carácter democrático de la traducción como actividad necesaria y fluida; cuantas más traducciones haya de un texto más crecerá el texto base y más se acercarán las traducciones a la utópica idea del texto definitivo, algo que también vale para los textos literarios. Poco hay que añadir, entonces, sobre la decisión, en la misma línea, de utilizar la Costa Brava como equivalente de *Normandie* y *Connemara* siguiendo la coherencia de la primera decisión de llevar al texto a la comunidad catalana.

Por otro lado, una decisión que sí varía respecto a la tomada por Beckett es el hecho de sustituir también los nombres alemanes de *Steinweg* et *Petermann* que el autor utiliza en ambos textos por los de “Piedrahíta y Rocas”. La decisión más fácil y también perfectamente correcta sería utilizar de nuevo los nombres que se utilizan en los textos base. Sin embargo, tal y como afirma Harry Cockerham [s.f.], en ambos idiomas, tanto en francés como en inglés, ambos nombres representan y generan cierto humor, mientras que en español solo pueden generar extrañeza. La decisión de usar nombres de personajes inventados como “Piedrahíta y Rocas” puede ser también controvertida ya que *Steinweg* y *Petermann* se refieren a personalidades alemanas algo reconocidas, sobre todo el primero. Sin embargo, no es por quienes son por lo que Beckett parece utilizarlos, sino por lo que sus nombres sugieren y simbolizan: *Stein* y *Peter* como significados de piedra, un elemento muy presente en el monólogo de Lucky.

En la última parte se ha buscado recrear los mismos elementos de fluidez, ritmo y consistencia en cuanto a las repeticiones y el campo semántico utilizado. Siguiendo ambos textos, tanto el francés como el inglés, se ha optado por buscar una forma de

unir ambos de una manera en que funcionen y represente, en lo relativo al sentido y la forma, lo que ambos textos reflejan:

que en el campo y en las montañas y en la orilla del mar en los ríos que fluyen en el agua que fluye en el fuego el aire es el mismo y la tierra a saber el aire y la tierra en los grandes fríos la gran oscuridad el aire y la tierra hecha para las piedras por los grandes fríos ay por desgracia en el séptimo siglo de su era el cielo la tierra el mar por las piedras por las grandes profundidades los grandes fríos en mar en tierra en los pobres aires.

Por ello se ha mantenido la incorporación de “la gran oscuridad” que Beckett solo utiliza en el texto en inglés, pero también se ha mantenido los “pobres aires” que Beckett solo utiliza en su texto en francés. Pero sobre todo se ha intentado mantener la lógica del texto propuesta por Horst Breuer, que “podando” el texto encuentra cierto discurso lógico en las palabras de Lucky:

the dead loss per head since the death of Bishop Berkeley being to the tune of one inch four ounce per head approximately stark naked in the stockinged feet and considering that it appears that in the plains in the mountains by the seas the air is the same and then the earth namely the air in the great cold the great dark earth

la pérdida de muerte por cabeza desde la muerte de Francisco de Quevedo bajo la orden de dos dedos y cien gramos por cabeza aproximadamente totalmente desnudo con los pies calzados y considerando que parece que en el campo y en las montañas y en la orilla del mar el aire es el mismo y la tierra a saber el aire en los grandes fríos en la gran oscuridad

Pareciera que textos como *Esperando a Godot* de Beckett, en los que abunda y se lleva al extremo al recurso del fluir de la consciencia, presentaran más libertades a la hora de traducir, pero no es exactamente ese el caso. Esa aparente libertad sin límites, en realidad, es y debe ser una escrupulosa y rigurosa creatividad. Se debe a la necesidad de realizar un acto de traducción mucho más creativo. Es en estos casos donde más cuidado se debe poner en la toma de decisiones, porque los límites se vuelven más borrosos y dar un paso más allá puede acarrear el alejamiento del sentido del texto, al igual que no acercarse lo suficiente lo puede arruinar.

El monólogo interior directo de Lucky es el ejemplo perfecto de que la complejidad del fluir de la consciencia se basa en el simple hecho de que es el recurso que más carga de sentido recrea, pero no solo eso, pues es, además, el recurso que atenta contra las estadísticas de la lengua, transgrede la palabra y juega con lo improbable y lo imposible.

5. *Ulysses* de James Joyce como Torre de Babel de la traducción

Todo comenzó en una torre, tanto el mito del origen de las lenguas, como la más célebre novela de James Joyce. Una la Torre de Babel, la otra la Martello Tower de Dublín, donde comienza la novela de Joyce [1922: 1]

«Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him by the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned:

— Introibo ad altare Dei.»

Halted, he peered down the dark winding stairs and called up coarsely:

—Come up, Kinch. Come up, you fearful jesuit.

Solemnly he came forward and mounted the round gunrest. He faced about and blessed gravely thrice the tower, the surrounding country and the awaking mountains. Then, catching sight of Stephen Dedalus, he bent towards him and made rapid crosses in the air, gurgling in his throat and shaking his head.

Ya se ha hablado mucho de la novela de Joyce, su estructura, su composición, y lo que representa para cada nivel de traducción. Pero es que *Ulysses*, más que por su complejidad, se erige como la obra literaria perfecta para representar los niveles de traducción propuestos en este trabajo. Es el texto literario por excelencia en el cual se abordan todos los géneros, todas las técnicas del recurso del *fluir* de la consciencia y todos los puntos de vista de una forma obsesiva, detallista y extrema. La razón de por qué el *Ulysses* merece un tratamiento distinto no es por calidad literaria ni por gusto personal, es porque mientras que en la mayoría de las obras del *fluir* de la consciencia el *fluir* de los géneros y las técnicas están logrados de forma fluida dentro del texto, aquí hay una intención clara de dejar al lector saber lo que se pretende.

Desde el punto de vista de la traducción interna y el acto de lectura, *Ulysses* se ha representado siempre como la actividad literaria más exigente. Tal y como afirma Jacques Derrida en su ensayo “Des Tours de Babel”, traducido por Joseph F. Graham [1984: 165]:

The “tower of Babel” does not merely figure the irreducible multiplicity of tongues; it exhibits an incompleteness, the impossibility of finishing, of totalizing, of saturating, of completing something on the order of edification, architectural construction, system and architectonics.

Así funciona *Ulysses*; leer la obra de Joyce es leer muchos libros, es leer un libro infinito, incompleto, Joyce exhibe esa característica de obra incompleta de forma magistral, porque sugiere y confirma que así lo es y lo será ante la lectura de su novela. La obra se completa a medida que se va leyendo, como una catedral de infinitos vitrales, cuya construcción nunca acabará; así está compuesta *Ulysses*. Pero es que además no solo representa una Torre de Babel literaria en la que se exhiben y se construyen todos los géneros, las técnicas y los puntos de vista, sino que también es una obra cuyo trato con la lengua es profundamente plural. La traducción forma parte esencial de la novela, pues, con el uso de varios idiomas, Joyce va dejando rastros del basto origen de su obra y de la ambición de hacer del mundo entero un libro. Como sugiere Declan Kiberd en su introducción a la edición anotada de *Ulysses* [2011: xliii], Joyce estaba convencido de que:

the foreignness of all language, and of the universality of the unfinished sentence. It would certainly have confirmed his suspicion that languages have a far tighter hold on mankind than mankind ever gains on them. Even the skilled native speaker may, in the closing hours of a long day, lose control over words.

Joyce sugiere, por medio del uso intenso y extremo del monólogo interior que nuestros pensamientos en realidad no nos pertenecen, sino que están ahí para que todos los puedan leer: en un día, en un hombre corriente, todo el mundo, su historia, su actualidad y su futuro. La comparación de *Ulysses* como Torre de Babel se refuerza por el hecho de que la estructura del libro está basada en un mito. Tal y como afirmó T. S. Eliot [1923], la obra de Joyce tiene la importancia de un descubrimiento científico por el uso paralelo de la *Odisea* por medio de la traducción combinada. Más adelante Eliot afirmaría que Joyce estaría inaugurando un nuevo método de forma literaria en el que, en vez de un método narrativo, se tendría que hablar de un método mitológico, algo que se convirtió en una realidad, especialmente tras la respuesta de Woolf a la obra de Joyce con su magistral *Mrs. Dalloway*.

Ulysses, después de cien años de su publicación, se sigue erigiendo como todo un mito literario que genera interés, entusiasmo e incluso temor ante su lectura. Pero ese temor está fundado en una razón errónea, porque, en realidad, como se suele creer, la dificultad no se encuentra en lo que se cuenta. La historia es de una sencillez total. Lo que hace que el texto sea complejo, y de ahí la importancia de *Ulysses* para este trabajo, es el método y las técnicas que Joyce utiliza, así como la intensidad y el nivel de detalle

obsesivos con los que compone su obra. Es precisamente ante la presencia de las técnicas del *fluir* de la consciencia donde la novela cobra en dificultad, una dificultad que, como se ha planteado de forma continua, se resuelve con la lectura escrupulosa que requiere un texto como este. El propio libro nos va enseñando cómo hay que leerlo.

Ulysses es también una Torre de Babel en cuanto a la creación de la ciudad o, mejor, la traducción de una ciudad real (Dublín) a otra Dublín aún más real, que se puede leer y reconocer sin nunca haber estado allí. La base fundamental de creación por parte de Joyce consiste nada más y nada menos que en la traducción, la traducción combinada como fuente principal, de otros textos que nutren la escritura de Joyce y le dan el punto de partida y también la luz final para desarrollar la obra. El superpoder que nos permite leer especialmente las mentes de Stephen Dedalus y Leopold Bloom, y de Molly Bloom en el último capítulo de la novela, no es otra cosa que una traducción de sus pensamientos. Si la Torre de Babel es el lenguaje universal, entonces *Ulysses* es la literatura universal, no necesariamente en el sentido de valor literario estético, sino en el sentido de recursos, referencias, técnicas y problemas que implica para su traducción en todos los niveles. Joyce va más allá de su método mítico a partir de la *Odisea*, no es solo una traducción combinada de la obra de Homero, es también una traducción de todos los textos fundamentales de la literatura universal. Por ello ofrece y presenta todas las situaciones y los problemas con los que un traductor se puede topar ante cualquier texto literario; ahí está el carácter babélico de *Ulysses*.

La obra está compuesta con una exactitud escrupulosa y, como tal, la traducción externa debe serlo. Una traducción escrupulosa en ambos sentidos de la palabra, como exactitud máxima y como fidelidad moral en cuanto al sentido y a la lengua que se traduce.

Ulysses se ha erigido siempre como un libro difícil de traducir, pero es que incluso se ha postulado como una obra intraducible. Como se ha demostrado hasta ahora con los ejemplos de Eliot, Woolf o Beckett, las obras “intraducibles” se consideran como tal, primero, por su complejidad en la traducción interna, y debido a la abundancia del recurso del *fluir* de la consciencia, y, segundo, son las obras que más traducibilidad tienen por su carga de sentido, por lo tanto, las que más se deben traducir. *Ulysses* representa el uso más ejemplar del recurso del *fluir* de la consciencia a través de todas las técnicas. El propio Joyce define el recurso dentro de la obra [1922: 193]: “*How can you own water really? It's always flowing in a stream, never the same, which in the stream of life we trace. Because life is a stream*”. De igual forma que no se puede nadie adueñar de la literatura, mucho menos nadie puede adueñarse de la traducción o de

ninguna obra literaria, porque siempre está fluyendo, nunca es el mismo texto, como cada lectura y relectura de *Ulysses*, porque, como afirma Joyce, la vida es un fluir y así lo es la literatura.

Joyce plantea una pregunta necesaria y pertinente que hacia el final de este trabajo se erige como una pregunta necesaria de respuesta obligada: ¿es posible hacer una traducción perfecta de un texto literario? ¿Es posible una traducción perfecta de *Ulysses*? Pero en realidad la pregunta tiene que ir hacia atrás, hacia el primer nivel de traducción, porque es ahí donde todo tiene origen, y entonces: ¿es posible una lectura perfecta de *Ulysses*? La ausencia ante una respuesta precisa como esta es la respuesta de por qué la traducción es tan necesaria y fundamental para la literatura: la necesidad de seguir traduciendo está en la necesidad de seguir leyendo, en el acto de leer y en el acto de traducir. Así como no hay un texto perfecto, tampoco puede haber una traducción perfecta y, por ende, tampoco una lectura perfecta. El objetivo es precisamente acercarse lo más posible a esa perfección, a la perfección que pueda existir dentro de la obra que se traduce, contando con sus imperfecciones y sus aciertos. Tal y como afirma Walter Benjamin en su ensayo “The Translator’s task”, en traducción de Steven Rendall [1997: 162], “*True translation is transparent, it does not obscure the original, does not stand in its light, but rather allows pure language, as if strengthened by its own medium, to shine even more fully on the original*”. Es la traducción la tarea que debe completar el texto literario, extenderlo, llevarlo a otras fronteras, a otras lenguas cuyos lectores se adueñarán de él. La traducción debe iluminar el texto base. Es la traducción, como afirma Derrida [1984: 165], “*the myth of the origin of myth, the metaphor of metaphor, the narrative of narrative, the translation of translation, and so on*”. La obra de Joyce plantea todos los problemas expuestos anteriormente en el acto de traducir, desde la traducción interna, pasando por la traducción combinada y finalmente en la traducción externa. *Ulyses*, entonces, ante la traducción externa se levanta como un ejemplo firme de texto narrativo. Veamos un ejemplo [Joyce 1922:449] junto a nuestra propuesta de traducción:

The summer evening had begun to fold the world in its mysterious embrace. Far away in the west the sun was setting and the last glow of all too fleeting day lingered lovingly on sea and strand, on the proud promontory of dear old Howth guarding as ever the waters of the bay, on the weedgrown rocks along Sandymount shore and, last but not least, on the quiet church whence there streamed forth at times upon the stillness the voice of prayer to her who is in her pure radiance a beacon ever to the storm-tossed heart of man, Mary, star of the sea. The three girl friends were seated on the rocks, enjoying the evening scene and the air which was fresh but not too chilly. Many a time and oft were they wont to come there to that favourite nook to have a cosy chat beside the sparkling waves and discuss matters feminine...

La tarde de verano había comenzado a plegar el mundo en su misterioso abrazo. Lejos, hacia el oeste, la puesta del sol hacia que el último brillo de un día tan fugaz permaneciera de forma adorable en el mar y en la playa, en el orgulloso promontorio del viejo y querido Howth vigilando como siempre las aguas de la bahía, sobre las rocas algosas en la orilla de Sandymount y, finalmente, en la tranquila iglesia desde donde a veces se oía sobre la quietud la oración continua a ella quien es en su más puro resplandor un faro perpetuo para el corazón del hombre sacudido por la tempestad, María, estrella del mar.

Las tres amigas estaban sentadas en las rocas, disfrutando la escena del atardecer y el aire que era fresco pero no tan frío. Muy a menudo acostumbraban ir allí, a ese rincón preferido a charlar cómodamente al lado de las olas chispeantes y discutir temas femeninos...

En este texto, el inicio del capítulo trece, la narración cobra protagonismo por medio de un punto de vista en apariencia de omnisciencia editorial, y, sin embargo, el texto está en realidad con un yo protagonista que justo en este fragmento funciona como yo testigo al presenciar la escena que describe. Claro está que esto solo puede saberse por medio de la traducción interna detallada y precisa de todo el capítulo que transcurre desde la consciencia de Leopold Bloom, que, al principio de una forma muy objetiva, como si fuese un narrador, describe lo que ve, para luego gradualmente sumergirse más en su mente en un clásico monólogo interior directo. Sin embargo, si se presta atención solo a este fragmento, se puede observar cómo la narración va fluyendo entre puntos de vista y técnicas del fluir de la consciencia, como la descripción omnisciente, el uso de imágenes y la composición poética. La fluidez de los puntos de vista demuestra también la complejidad incluso en un texto de aparente sencillez. Las imágenes del inicio recuerdan mucho a aquellas utilizadas por T. S. Eliot en “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, demostrando la calidad poética con la que Joyce compone el inicio del capítulo. Las marcas personales por medio del uso de adjetivos a través de la descripción omnisciente dan la pista del punto de vista, pero sobre todo se sabe que se

está, aunque aún superficialmente, bajo la consciencia de Leopold Bloom, porque no hay explicación alguna de lo que ve y cómo lo describe: “*on the quiet church whence there streamed forth at times upon the stillness the voice of prayer to her who is in her pure radiance a beacon ever to the storm-tossed heart of man, Mary, star of the sea*”. Al estar dentro de su mente, no hay necesidad de explicar lo que ve y, aunque parezca tan extraño en un principio ese “*her*”, pues no sabemos de quién se habla, él sí lo sabe y esa es una muestra del nivel de detalle y rigurosidad con que Joyce compone su obra.

En el siguiente fragmento se ve que en *Ulises* también prevalece la poesía que fluye durante toda la novela y destaca por su expresividad y ritmo [1922: 46]:

Rhythm begins, you see. I hear. A catalectic tetrameter of iambs marching. No, agallop: deline the mare, Open your eyes now. I will. One moment. Has all vanished since? If I open and am for ever in the black adiaplane. Basta! I will see if I can see.

El ritmo empieza, ya ves. Lo escucho. Un cataléctico tetrámetro de yambos marchando. No, al galope: deleine la yegua, Abre tus ojos ahora. Lo haré. Un momento. ¿Ya todo se ha desvanecido? Si abro y me quedo por siempre en el negro adíáfano. Stop! Veré si puedo ver.

Este fragmento, explícitamente poético, representa precisamente eso, un intento de poesía por parte de Stephen Dedalus en el tercer capítulo de la novela, precisamente en la misma playa del fragmento anterior, pero esta vez al inicio del día y en la consciencia de un personaje distinto. Está claro que el texto persigue una intención poética de ritmo específico, y de expresividad y construcción precisa, por medio del uso de la imagen, “*If I open and am for ever in the black adiaplane*”, el ritmo por medio de oraciones cortas y largas en alternancia y, sobre todo, el pensamiento que es todo este poema, porque todo sucede bajo un punto de vista del yo protagonista, ya que el capítulo comienza con un monólogo interior directo sin más presencia de narrador que la mente y los pensamientos tal cual se van presentando de Stephen Dedalus.

Un aspecto curioso y que se ha resuelto como un espejo es la presencia de una palabra familiar tanto para el italiano como para el español: “*Basta!*” Es un rasgo peculiar de la obra de Joyce el hecho de añadir otros idiomas dentro del discurso, en especial cuando se está dentro de la consciencia de alguno de los personajes. La solución aplicada en este caso ha sido muy directa: hacer lo opuesto del texto base y como un reflejo utilizar la palabra equivalente en inglés “*Stop!*”. El lenguaje fragmentario característico de los niveles más profundos de la consciencia, junto con la deliberada construcción poética, hacen que el fragmento sea un ejercicio completo para la traducción externa, un

ejercicio creativo de composición que en tan solo algunos versos representa innumerables problemas y situaciones traductológicas de suma importancia. Pero además de esto, debido a la estructura cuidadosamente planificada de *Ulises*, un capítulo entero, el quince, sigue la estructura de una obra teatral de forma clásica con la presencia de coros, personajes y acotaciones de una forma realista y rigurosa. Esta forma explícita de mostrar el artificio de la literatura, de seguir una novela que va fluyendo en una escena como una obra teatral es lo que hace de *Ulises* la Torre de Babel de la traducción, una obra compleja que se adentra en las profundidades de cada género y de cada técnica [Joyce 1922: 701-702]:

BLOOM: Eh! Ho! (There is no answer; he bends again) Mr Dedalus! (There is no answer) The name if you call. Somnambulist. (He bends again and, hesitating, brings his mouth near the face of the prostrate form) Stephen! (There is no answer. He calls again.) Stephen!

STEPHEN: (Groans) Who? Black panther vampire. (He sighs and stretches himself, then murmurs thickly with prolonged vowels)

Who... drive . . . Fergus now.

And pierce . . . wood's woven shade? ...

(He turns on his left side, sighing, doubling himself together)

BLOOM: Poetry. Well educated. Pity. (He bends again and undoes the buttons of Stephen's waistcoat) To breathe. (He brushes the wood shavings from Stephen's clothes with light hands and fingers) One pound seven. Not hurt anyhow. (He listens) What!

STEPHEN: (Murmurs)

... shadows . . . the woods.

...white breast . . . dim...

BLOOM: ¡Ey! ¡Oiga! (No hay respuesta; se inclina de nuevo) ¡Señor Dedalus! (No hay respuesta) El nombre sí uno llama. Sonambulista. (Se inclina aún más y, vacilante, se lleva la boca cerca del rostro de la forma postrada) ¡Stephen! (No hay respuesta. Llama de nuevo) ¡Stephen!

STEPHEN: (gruñe) ¿Quién llama? Pantera negra, vampiro. (Suspira y se estira, luego murmura con voz grave y vocales prolongadas) ¿Quién... conducirá...ahora... Fergus

Y penetrará... entramada sombra... bosque?...

(Se da vuelta hacia su izquierda, suspirando, volviendo sobre sí mismo)

BLOOM: Poesía. Con educación. Lástima. (Se vuelve a inclinar y desabotona el chaleco de Stephen) Para que respire. (Sacude con manos y dedos ligeros las virutas de madera en la ropa de Stephen) Una libra con siete. No dolió. (Escucha) ¿cómo!

STEPHEN: (en un murmullo)

...sombras... bosque.
...seno blanco... tenue...

Como se puede observar, el fragmento sigue la estructura formal de una obra teatral, con sus diálogos y sus acotaciones, algo que prevalece a lo largo de todo el capítulo. La obra recreada está repleta de cualidades oníricas, con referencias claras y traducciones combinadas, especialmente de Bernard Shaw y de Shakespeare, quien además participa como personaje en la obra. Pero dentro de la obra en sí misma el texto se vuelve complejo por su constante uso del fluir de la consciencia. En este caso se aprecia cómo se recrea la mente de ambos personajes, Stephen y Bloom, por medio de soliloquios que en realidad se asemejan más por su fragmentación y ritmo a un monólogo interior directo. El trazado de lecturas, como con toda la obra de Joyce, se hace indispensable para poder entender en profundidad el diálogo onírico y absurdo que recrean ambos personajes, recordando a *En Attendant Godot* de Beckett, quien claramente se inspiró en Joyce. Además de la teatralidad del fragmento, lo que implica la traducción de sus acotaciones y la naturalidad del diálogo, y además de la representación de las mentes de los personajes en forma de soliloquios que se acercan más al monólogo interior directo, también se aprecia la presencia de la poesía de forma explícita. La traducción interna da la clave para llegar a la solución, porque Joyce no deja nada al azar y todo, absolutamente todo, lo que aparece en la obra tiene su razón de ser. Al escuchar la mente de Stephen, que escucha que alguien lo llama, este comienza a murmurar ciertas palabras sueltas y aparentemente indescifrables que reciben la respuesta, también desde la mente esta vez de Leopold Bloom, de “*Poetry*”. Y es ahí cuando la traducción combinada juega un rol primordial, porque haciendo un trazado de lecturas se consigue que en realidad lo que está murmurando Stephen en sus líneas de diálogo son algunos versos del célebre poema de W. B. Yeats, “Who goes with Fergus?” [s.f.]:

Who will go drive with Fergus now,
And pierce the deep wood's woven shade,
And dance upon the level shore?
Young man, lift up your russet brow,
And lift your tender eyelids, maid,
And brood on hopes and fear no more.

And no more turn aside and brood
Upon love's bitter mystery;
For Fergus rules the brazen cars,
And rules the shadows of the wood,
And the white breast of the dim sea
And all dishevelled wandering stars.

Si se consigue trazar esta lectura por medio de la traducción combinada, las palabras sueltas de Stephen cobran sentido, y a partir de ahí también lo hace la traducción

externa, que o bien puede recurrir a la traducción de un tercero, aunque no sea la mejor opción, o bien, como se ha hecho en este caso, puede asumir la oportunidad de traducir los versos del poema de Yeats.

Toda la obra de *Ulyses* está repleta de este tipo de técnicas que Joyce emplea por medio de la traducción combinada, desde toda su estructura hasta detalles como este o el que se encuentra páginas antes, en el mismo capítulo, cuando el personaje de Shakespeare aparece como un espectro en el reflejo de ambos, Stephen y Bloom, y dice [Joyce 1922: 672]:

SHAKESPEARE: (With paralytic rage) Weda seca whokilla farst.

A simple vista la frase que pronuncia Shakespeare parece un simple ruido, una frase sin sentido y, sin embargo, de nuevo bajo la pista de ser Shakespeare quien la pronuncia, se descubre que en realidad es una representación fonética de un verso de la escena segunda del acto tercero de *Hamlet* pronunciado por uno de los actores que interpreta a la reina [Braunmuller 2016: 76]:

PLAYER QUEEN
O, confound the rest!
Such love must needs be treason in my breast.
In second husband let me be accurst!
None wed the second but who killed the first.

El verso de *Hamlet*, entonces, se hace imprescindible para poder traducir la intervención de Shakespeare en la obra de Joyce. Sin ese trazado de lectura la traducción se vuelve una tarea imposible, porque es solo en casos en los que el traductor se ve incapaz de elaborar una completa y eficaz traducción interna cuando se puede hablar de imposibilidad, y en todos esos casos la falta no es del texto, sino de una fallida traducción interna. La solución sería, entonces, traducir el verso de Shakespeare para luego recrear la técnica de Joyce de escribir una representación fonética equivalente en la lengua de llegada. Si se traduce el verso como “quien se casa con el segundo es porque ha matado al primero”, la representación fonética que se podría recrear en la traducción externa sería, por ejemplo:

SHAKESPEARE: (con una ira paralítica) casegundo quehamatad primer.

Con solo unos cuantos fragmentos se puede observar la pluralidad y la complejidad de la obra de Joyce, una obra infinita y constante, como la traducción, una obra que representa de forma ejemplar tanto el funcionamiento del recurso del *fluir de la consciencia* con todas sus técnicas, como también la propiedad fluida de los géneros y el proceso traductológico propuesto en este trabajo por medio de la traducción interna, combinada y externa.

Ulyses es una obra monumental que se erige como Torre de Babel del acto de traducción, principalmente, porque conecta las ideas de la representación de la mente de los personajes con la representación de la mera importancia de la lectura como tarea fundamental, tanto para la creación literaria como para la traducción. La obra de Joyce ofrece en sus páginas la totalidad de las técnicas del *fluir de la consciencia*, tanto en su forma más sutil como en su forma más extrema. Lo mismo sucede con los géneros que van en constante fluidez, como agua que va corriendo por el río de la obra. Pero, además, *Ulyses* representa el ejemplo perfecto de la traducción combinada, pues hace un recorrido por los textos fundamentales de la literatura universal, desde la Biblia, Homero, pasando por los filósofos clásicos, hasta Shakespeare y Cervantes. Todo esto hace de *Ulyses* una obra fundamental también para la traducción externa, la torre de Babel que contiene y conecta todos los rincones lingüísticos y literarios de la tarea traductológica.

6. Un último pensamiento: conclusiones para seguir pensando

En una suerte de *Ring Composition*, volvemos a *Don Quijote*. Cuando Cervantes se refiere a su obra como una traducción de un texto original de Cide Hamete Benengeli, se refiere a una “traducción externa”, y ciertamente lo utiliza como un artificio dentro de la obra que le otorga importancia a la traducción como creación literaria. Pero es también *Don Quijote* una “traducción combinada” de todos los textos de caballería a partir de los cuales se origina, muchos explícitos dentro de la propia obra. Y a la vez es la muestra más clara de “traducción interna” y del efecto que esta tiene en el personaje. *Don Quijote* es, pues, manifiesto ejemplo del viaje de la aventura traductológica: la búsqueda, primero, a través de la lectura, seguida de la creación; saber de dónde viene y hacia dónde va para, seguidamente, acabar en otras fronteras lingüísticas. Es nuestro texto más destacado, una muestra clara de los tres niveles de la traducción y, también, de la necesidad de representar la mente de los personajes, del uso de todas las técnicas del fluir de la consciencia y de la fluidez de los géneros. Narrativa, poesía y teatro, el punto de vista como gran artificio para crear todo de una forma fluida y magistral en la que el texto deviene una de las magnas fuentes de traducción combinada de la historia de la literatura.

A través del análisis de las traducciones y de las propuestas de traducción de los textos seleccionados ya se ha ido mostrando, en realidad, la verificación de la hipótesis de partida, por un lado, y las conclusiones del trabajo, por otro. En un principio el objetivo era demostrar la existencia de una relación estrecha entre el recurso del fluir de la consciencia y el acto de la traducción, desde un punto de vista externo e interno, es decir, desde la perspectiva de su funcionamiento, de ambos, tanto del fluir de la consciencia con sus técnicas, como del acto de traducir con sus tres niveles, pero también desde su relación con la dificultad de la traducción, precisamente por la presencia del recurso y de la necesidad de los niveles interno, combinado y externo, única solución, según la tesis, para enfrentarse con garantía a estos textos. El análisis y las traducciones nos han permitido comprobar, desde un punto de vista pasivo, de recepción, y activo, de creación, ambas premisas, a saber, que la mayoría de los errores o los fallos más graves de las traducciones analizadas se dan precisamente cuando existe una mayor presencia del fluir de la consciencia, porque es la presencia del recurso lo que genera los más importantes escollos para la traducción. Ello vendría a demostrar que el recurso del fluir de la consciencia es el más complejo y esencial de la literatura, y

como tal, entonces, es esencial también para la traducción literaria. Los textos que se consideran difíciles, o que incluso llegan a ser considerados imposibles de traducir, lo son en buena medida por la presencia del recurso del fluir de la consciencia. Y en esta línea se ha pretendido demostrar como una falacia la simple consideración de la “imposibilidad” a la hora de traducir. La misión de la traducción no es otra que recrear el equivalente más cercano posible del texto base en el texto de llegada, y, por supuesto, que la “nueva” composición tenga valor por sus propios méritos. Es decir, si traducimos un poema, el resultado debe ser otro poema, que valga además por sus propios méritos artísticos. La mejor traducción es aquella que no lo parece, aquella que se lee como un texto original, como Cervantes sugiere por medio de su artificio en su magna obra.

Una de las claves de la traducción literaria reside en la capacidad creativa del traductor en los tres niveles de traducción establecidos. Por lo que respecta al recurso del fluir de la consciencia, en cuanto recurso con mayor carga de sentido, toda técnica utilizada en un texto literario, como puede ser una imagen, debe convertirse también en la misma técnica, una imagen por ejemplo, en el texto de llegada, ambas, original y traducción, con el mismo sentido, incluso aunque hayan de darse cambios léxicos o semánticos en la imagen de llegada. La fidelidad, cuestión que se ha abordado y se ha respetado de una forma directa y precisa en las traducciones ofrecidas, siempre debe atender a tres variables, a saber, al sentido del texto base, a la lengua de llegada y al receptor. Por ello se insiste en la vertiente creativa del traductor y, si nadie habla de la imposibilidad de la creación de una imagen, ¿por qué deberíamos hablar de imposibilidad a la hora de traducirla? O con más razón, si la traducción no es más que otra forma de creación (recreación) literaria y jamás se ha hablado de la imposibilidad de escribir un texto literario, ¿por qué deberíamos hablar de imposibilidad para traducirlo? E incluso, yendo más allá, es absurdo plantearse si es más difícil escribir en un género u otro, viendo cómo se ha visto a lo largo de la tesis que el fluir de los géneros es un aspecto constante en todos los textos literarios. Sería, pues, absurdo, hablar de la dificultad de traducción de ciertos géneros, cuando se ha comprobado que la dificultad no atañe más que al sentido, que, junto a la forma, se crea siempre a partir de las técnicas del fluir de la consciencia. No se pueden separar forma y sentido, como tampoco el reflejo que se halla en la traducción y el fluir de la consciencia. Lo dijo Ezra Pound [1968a: 23] a propósito de la traducción de literatura cuando afirma que un texto literario es la lengua en su mayor carga de sentido. Así las cosas, al ser el recurso del fluir de la consciencia junto con sus técnicas la mayor carga de sentido de los textos literarios, el recurso debe

considerarse como el más importante de la literatura, y por ende también de la traducción.

El afán por representar la mente y la psiquis de los personajes ha sido siempre la gran razón y el gran objetivo de los textos literarios. Todos, desde la *Odisea* y la *Iliada*, pasando por la *Divina Comedia* de Dante, *Don Quijote*, *Hamlet* y las demás obras de Shakespeare, *Madame Bovary*, *En busca del tiempo perdido*, *La Señora Dalloway* y toda la obra de Virginia Woolf, *Mientras agonizo* y la obra de Faulkner, *Ulises* y toda la producción de Joyce, *Cien años de soledad*, *La Canción de Amor de J. Alfred Prufrock* y la obra poética de Eliot y los *Cantos* de Pound, por citar solo los casos más importantes, se han ocupado del mismo problema: representar la mente y la consciencia a través de la poesía, el teatro o la narrativa. Y así, cuanto más uso haya de las técnicas del fluir de la consciencia, más carga de sentido tendrá un texto literario, y por ende más resistencia ofrecerá a la hora de traducirlo. Esto se puede comprobar fácilmente en la clásica idea de complejidad que se ha desarrollado en torno a *Ulises* a lo largo de los años. Ahora bien, esta dificultad no se da en todos los niveles por igual. De hecho, es esto lo que confirma a la traducción interna como el nivel fundamental, al mismo tiempo que reafirma la importancia de seguir el orden lógico de los niveles, sumado a la gran responsabilidad que implica ser primeramente un traductor-lector. Es en este primer nivel interno donde se encuentra la dificultad. En ese punto se deben resolver los grandes problemas traductológicos, en la extracción del sentido, en el acto de la lectura, en el mejor y más exigente acto de lectura, que es y debe ser el del traductor. Y se ha comprobado que la fluidez intrínseca de los géneros literarios coincide con una presencia más intensa del fluir de la consciencia: cuanta más presencia haya, más presencia habrá también de un lenguaje poético, de recursos teatrales, y todo desde una narratividad continua, fluida, como los pensamientos, como la mente y como el acto de traducción.

El indispensable desarrollo del acto de traducir a través de los tres niveles de traducción se ha demostrado como un proceso lógico, científico, artístico y efectivo. La aproximación científico-artística a la traducción literaria se ha descubierto como necesaria y como la única vía continua y directa de la creación traductológica. La principal conclusión de esta tesis no reside solo en el descubrimiento de los tres niveles como pasos insoslayables, sino en la comprobación por medio del análisis y las propuestas de traducción de que es esta la forma más efectiva de enfrentarse a un texto literario. La necesidad de estos pasos no es superflua, sino antes bien indispensable,

sobre todo en un momento en el que parecemos abocados a que la Inteligencia Artificial sea capaz de traducir cualquier texto. Porque la traducción literaria va más allá, se traduce por el acto de traducir, como se lee por el acto de leer y se escribe por el acto de escribir. Se es y se debe ser, en primer lugar, agente traductor, pero se debe conseguir un resultado de translación que tenga valor en sí mismo como texto literario con la desaparición total del agente traductor.

Otra conclusión de sumo interés es la constatación de cómo, al traducir un texto que ya ha sido traducido anteriormente, las traducciones y el análisis, con especial énfasis en sus fallos y aciertos, ayudan a lograr mejores resultados en una nueva traducción, algo que se puede comprobar en las propuestas de traducción que se han ofrecido. Pero es que, además, al mismo tiempo, la única forma de comprobar este resultado es a través del desarrollo de los tres niveles de traducción también en el análisis de las traducciones existentes. Es así como, en una suerte de bucle o cadena traductológica, la meta del recorrido de los tres niveles por parte de otro traductor puede, y debe, representar el inicio del recorrido de otro traductor a través de la traducción interna. La calidad de una traducción depende, pues y en primer lugar, de la calidad de la traducción interna. Y al mismo tiempo se ha confirmado la teoría de los “palimpsestos” de G. Genette [1989], esto es, la literatura en segundo grado, que en este trabajo se ha denominado traducción combinada. La importancia de dicha traducción combinada se ha visto corroborada desde ambos sentidos, pasivo y activo, como parte de la traducción interna, pues permite trazar las lecturas que el autor del texto base ha hecho, hasta el punto de llegar a ser capaces de crear y recrear a partir de dicho conocimiento, así como a partir de otras traducciones, como se ha demostrado en la parte práctica.

La propia tesis en su fluir ha pretendido ser una demostración de los tres niveles de traducción a través, primero, de un acto claro de lectura (traducción interna) reflejado en las ideas, en la novedosa teoría, en el análisis y en las traducciones propuestas; en segundo lugar de un acto de creación (traducción combinada) desde un punto de vista pasivo en el trazado de las lecturas de los textos analizados para una mejor comprensión y, en consecuencia, una mayor efectividad en el resultado final, pero también de forma activa con la elaboración de una nueva teoría traductológica; y finalmente también se ha realizado un acto de translación (traducción externa), solo gracias a los anteriores niveles, en las propuestas para los textos seleccionados.

Tal vez lo más importante que ha perseguido esta tesis como ambicioso objetivo es demostrar la imperiosa necesidad de seguir investigando sobre la traducción y, por

supuesto, de seguir traduciendo. La propia necesidad de renovación de las traducciones reivindica la traducción no solo como la actividad creativa más democrática y libre de la literatura, sino también como el ejemplo perfecto de búsqueda, continuidad, fluidez, perennidad y eternidad del acto de traducir como un acto humano por antonomasia, artístico y científico. A la postre, como afirmó Ramón y Cajal [2008: 23], “nuestro cerebro parece haber sido construido, no para hallar las últimas razones de las cosas, sino para fijar sus causas próximas y determinar sus relaciones constantes”.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Bibliografía primaria

ABELEIRA, XOÁN (2008): *Sylvia Plath Poesía completa*, Madrid, Bartleby Editores.

ALDINGTON, RICHARD (2009): *Some Imagist Poets: Amy Lowell The Travelling Bear*, [en línea] <<https://www.gutenberg.org/files/30276/30276-h/30276-h.htm>> [consulta: 5 de marzo de 2018].

MOIX, ANA MARÍA (2006): *Samuel Beckett, Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets.

BECKETT, SAMUEL (1982): *Waiting for Godot / En Attendant Godot a bilingual edition*, Nueva York, Grove Press.

BELL, ANNE OLIVIER (1980): *Virginia Woolf, Diary II 15 October 1923*, Nueva York, Harcourt Brace.

BLOOM, HAROLD (2005): *Walt Whitman, Leaves of Grass*, Nueva York, Penguin Books.

BORGES, JORGE LUIS (2011): *Ficciones*, Barcelona, Debolsillo.

BRAUNMULLER, ALBERT RICHARD (2016): *William Shakespeare, The Tragical History of Hamlet Prince of Denmark*, Nueva York, Penguin Books.

BUENAVENTURA, RAMÓN (1995): *Sylvia Plath, Ariel*, Madrid, Hiperión.

CALVINO, ITALO (2016): *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milán, Mondadori.

CALVO, JOSÉ LUIS (1983): *Platón, Diálogos II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, Madrid, Gredos.

- CONEJERO, MANUEL ÁNGEL & TALENS, JENARO (1992): *William Shakespeare, Hamlet*, Madrid, Cátedra.
- CRANE, GREGORY (1920): *Homeri Opera in five volumes. The Iliad by Homer*, [en línea] <<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0133:book=6:card=116>> [consulta: 1 de julio de 2023].
- CUMMINGS, EDWARD ESTLIN (1996): *Buffalo Bill ha muerto (Antología poética 1910-1962, edición bilingüe)*, trad. José Casas, Madrid, Hiperión.
- DOOLITTLE, HILDA (1914): “Oread”, en E. Pound, “Vortex”, *Blast*, 1, pp 153-154.
- EGGERS-LAN, CONRADO (1988): *Platón, Diálogos IV: República*, Madrid, Gredos.
- ELIOT, THOMAS STEARNS (1934): *The Waste Land and Other Poems*, Orlando, A Harvest Book, Harcourt Inc.
- EMERSON, RALPH WALDO (2009): *Obra ensayística*, trad. Carlos Jiménez Arribas, Valencia, Artemisa Ediciones.
- FAIRFAX TAYLOR, EDWARD (2006): *The Aeneid of Virgil, translated into English Verse by Edward Fairfax Taylor, commented by Maine J. P.* [en línea] <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/18466/pg18466-images.html>> [consulta: 10 de agosto de 2023].
- GARCÍA TORTOSA, FRANCISCO & VENEGAS LAGÜÉNS, MARÍA LUISA (2022): *James Joyce, Ulises*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA YEBRA, VALENTÍN (1974): *Poética de Aristóteles*. Madrid, Gredos.
- GUARDIA MASSÓ, PEDRO (1987): *Geoffrey Chaucer, Los cuentos de Canterbury*, Madrid, Cátedra.
- GUERRERO FONTANA, SILVIA (2020): *La Divina Comedia de Dante: Infierno*, Madrid, Editorial UFV.

GUTIÉRREZ, FERNANDO (2015): *Homero, La Iliada*, Barcelona, Penguin Random House.

HARDY, JOSEPH (1932): *Aristote Poétique*, París, Les belles lettres.

HEMINGWAY, ERNEST (2003): *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway, The Finca Vigía Edition (Hills Like White Elephants)*, Nueva York, Scribner.

_____ (2004): *Death in the Afternoon*, Londres, Arrow Books.

JAUME, ANDREU (2015): *T. S. Eliot, La tierra baldía, Prufrock y otras observaciones*, Barcelona, Penguin Random House.

JOYCE, JAMES (1922): *Ulysses*, París, Shakespeare & Company.

_____ (2016): *A Portrait of an Artist as a Young Man*, Nueva York, Penguin Books.

KEATS, JOHN (2023): *On First Looking Into Chapman's Homer*, [en línea] <<https://www.poetryfoundation.org/poems/44481/on-first-looking-into-chapmans-homer>> [consulta: 2 de Julio de 2023].

KUSHNER, TONY (2006): *Arthur Miller: Collected plays 1944-1961. Death of a Salesman 1949*, Nueva York, The Library of America.

LARKIN, PHILIP (1945): *Dublinesque*, [en línea] <<https://allpoetry.com/Dublinesque>> [consulta: 5 de julio de 2023].

LAFORGUE, JULES (2015): *Les Complaintes*, París, Ligan.

LÓPEZ MUÑOZ, JOSÉ LUIS (2018): *Virginia Woolf, La Señora Dalloway*, Madrid, Alianza Editorial.

LOY, MINA (1917): *Song to Joannes I*, [en línea] <<https://oncomouse.github.io/loy/>> [consulta: 4 de abril de 2018].

MANLEY HOPKINS, GERARD (1985): *Poems and Prose*, [en línea] <<https://www.poetryfoundation.org/poems/44400/spring-and-fall>> [consulta: 30 de junio de 2023].

MANSFIELD, KATHERINE (1918): “Bliss”, [en línea] <<https://www.katherinemansfieldsociety.org/archive/www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/BLISS1918.pdf>> [consulta: 18 de mayo de 2023].

MAGUGLIANI, LUDOVICO (1949): *Dante Alighieri, La Divina Commedia: Inferno*, Milán, Rizzoli Editore.

MIGUEL, OLIVIA DE (2005): *Marianne Moore Pangolines, unicornios y otros poemas*, Barcelona, Acantilado.

MOFFET, JAMES & McELHENY, KENNETH (1995): *Points of View, an Anthology of Short Stories*, Nueva York, Mentor.

MONTAIGNE, MICHEL (2003): *Ensayos de Montaigne / seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día; traducidos por primera vez en castellano con la versión de todas las citas griegas y latinas que contiene el texto, notas explicativas del traductor y entresacadas de los principales comentadores, una introducción y un índice alfabético por Constantino Román y Salamero*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayos-de-montaigne--0/>> [consulta: 10 de marzo de 2018].

MOORE, MARIANNE (1921): “A Talisman” [en línea] <<https://poets.org/poem/talisman>> [consulta: 20 de marzo de 2018].

MOWAT, BARBARA; NILES, REBECCA; POSTON, MICHAEL & WERSTINE, PAUL (2023): *William Shakespeare's Plays, Sonnets and Poems. The Folger*

Shakespeare, [en línea] <<https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/all-works/>> [consulta: 3 de octubre de 2023].

O'NEILL, EUGENE (1988): *Complete Plays 1932-143*, Nueva York, The Library of America.

ORGEL, STEPHEN (2016): *William Shakespeare, Macbeth*, Nueva York, Penguin Books.

PLATH, SYLVIA (1965): *Ariel*, Nueva York, Faber & Faber.

POE, EDGAR ALLAN (2000): *The Works of Edgar Allan Poe Volume 1 (of 5) of the Raven Edition (The Murders in the Rue Morgue)*, [en línea] <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/2147/pg2147-images.html#chap07>> [consulta: 13 de junio de 2023].

_____ (2000): *The Works of Edgar Allan Poe Volume 2 (of 5) of the Raven Edition (William Wilson)*, [en línea] <<https://www.gutenberg.org/files/2148/2148-h/2148-h.htm#chap2.19>> [consulta 18 de mayo de 2021].

POUND, EZRA, (1913): “In a Station of the Metro”, *Poetry Foundation* [en línea] <<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/12675/in-a-station-of-the-metro>> [consulta: 5 de enero de 2018].

_____ (1993): “Canto I”, en *The Cantos of Ezra Pound*, [en línea] <<https://www.poetryfoundation.org/poems/54314/canto-i>> [consulta: 24 de julio de 2023].

_____ (1993): “Canto LXXXI”, en *The Cantos of Ezra Pound*, [en línea] <<https://www.poetryfoundation.org/poems/54320/canto-lxxxi>> [consulta: 26 de mayo de 2023].

RIVERO GARCÍA, LUIS & ESTÉVEZ SOLA, JUAN (2011): *Virgilio, Eneida. II (Libros IV- VI)*, edición bilingüe, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SALAS SUBIRAT, JOSÉ (1945): *James Joyce, Ulises*, Buenos Aires, Santiago Rueda.

SHAW, GEORGE BERNARD (2003): *Pygmalion*, [en línea] <<https://www.gutenberg.org/files/3825/3825-h/3825-h.htm>> [consulta: 20 de agosto de 2023]

SKEAT, WALTER WILLIAM (2007): *Geoffrey Chaucer, The Canterbury Tales*, en *Chaucer's Works, Volume 4*. [en línea] <<https://gutenberg.org/cache/epub/22120/pg22120-images.html>> [consulta: 13 de septiembre de 2023].

THEOBALD, LEWIS (2010): *William Shakespeare, Double Falshood; or, The Distrest Lovers: A Play, as it is Now Acted at the Theatre Royal in Covent-Garden, Written Originally by W. Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press.

WALZER, PIERRE-OLIVIER (1970): *Lautréamont Oeuvres Complètes: Les Chants de Maldoror*, París, Gallimard.

WILLIAMS, WILLIAM CARLOS (1938): “This Is Just to Say”, [en línea] <<https://www.poetryfoundation.org/poems/56159/this-is-just-to-say>> [consulta: 20 de junio de 2019]

WITTGENSTEIN, LUDWIG (1971): *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. David Francis Pears y Bernard Francis McGuinness, introd. Bertrand Russell, Suffolk, The Chaucer Press.

WOOLF, VIRGINIA (2000): *The Waves*, Londres, Vintage.

_____ (2021): *Mrs. Dalloway*, Nueva York, Penguin.

_____ (2015): *Las Olas*, trad. Andrés Bosch, Barcelona, Debolsillo.

WOLFF, TOBIAS (1997): *The Night in Question*, Nueva York, Vintage.

YEATS, WILLIAM BUTLER (s.f.): *Down By The Salley Gardens*, [en línea] <<https://www.poetryfoundation.org/poems/50311/down-by-the-salley-gardens>> [consulta: 5 de Julio de 2023].

YEATS, W. B. (s.f.): “Who Goes with Fergus”, [en línea] <<https://poets.org/poem/who-goes-fergus>> [consulta: 30 de septiembre de 2023].

VALERIE, ELIOT & HAUGHTON, HUGH (2009): *The Letters of T. S. Eliot. Volume I: 1898-1922. Revised Edition*, Londres, Faber & Faber.

VAZQUEZ, PILAR (2000): *Tobías Woolf, La Noche en Cuestión*, Barcelona, Alfaguara.

VILLAVICENCIO, JUAN CARLOS (2017): *Marianne Moore, Un Talismán*, [en línea] <<http://descontexto.blogspot.com.es/2017/04/un-talisman-de-marianne-moore.html>> [consulta: 17 de abril de 2018].

VOLPI, JORGE (2011): *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*, Barcelona, Alfaguara.

7.2. Bibliografía secundaria

AZNAR ANGLÉS, EDUARDO (1996): *El Monólogo interior, un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona, EUB S.L.

BAL, MIEKE (1985): *Narratology: Introduction to the theory of Narrative*, trad. Christine van Boheemen, Toronto, University of Toronto Press.

BARSAM, RICHARD & MONAHAN, DAVE (2016): *Looking at movies: an introduction to film*, Nueva York, Norton & Company.

BEACH, JOSEPH WARREN (1932): *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, Nueva York-Londres, Century Company.

- BENJAMIN, WALTER (1997), "The Translator's Task", *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, trad. Steven Rendall, 10(2), pp. 151-165 [en línea] <<https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1997-v10-n2-ttr1487/037302ar/>> [consulta: 13 de agosto de 2023].
- BENLABBAH, FATIHA (2008), *En el espacio de la mediación, José Ángel Valente y el discurso místico*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- BESANT, WALTER (1884): "The Art of Fiction", conferencia impartida en la Royal Institution el 25 de abril de 1884, Londres, Chatto and Windus Piccadilly.
- BLOOM, HAROLD (2002): *Shakespeare. La Invención de lo Humano*, trad. Tomás Segovia, Barcelona, Anagrama.
- BOUSOÑO, CARLOS (1970): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- _____ (1981): *El irracionalismo poético*, Madrid, Gredos.
- BREUER, HORST (s.f.): "Ordnung und Chaos in Lucky's 'Think'", [en línea] <[http://classes.colgate.edu/dhoffmann/fsem018/texts/Waiting Interpr/luckyspeech.htm](http://classes.colgate.edu/dhoffmann/fsem018/texts/Waiting_Interpr/luckyspeech.htm)> [consulta: 26 de septiembre de 2023].
- CALIS, J. ANDREW (2012): "Fixed in a Formulated Phrase: The Construction and Constriction of Gendered Terms in T. S. Eliot's 'The Love Song of J. Alfred Prufrock?'" , *Trans-Scripts*, 2, pp. 191-200 [en línea] <https://cpb-us-e2.wpmucdn.com/sites.uci.edu/dist/f/1861/files/2014/10/2012_02_13.pdf> [consulta: 28 de septiembre de 2023].
- CHATMAN, SEYMOUR (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Nueva York, Cornell University.
- CHOMSKY, NOAM (1988): *Language and the Problem of Knowledge*, Cambridge, MIT Press.

COCKERHAM, HARRY (s.f.): “Bilingual Playwright”, [en línea] <https://www.samuel-beckett.net/Penelope/Pozzo_Lucky.html> [consulta: 30 de septiembre de 2023].

DAICHES, DAVID (1942): *Virginia Woolf*, Nueva York, New Directions Book.

DAMASIO, ANTONIO (1994): *Descarte's Error: Emotion, Reason, and The Human Brain*, Nueva York, G.P. Putnam's Sons, cop.

DERRIDA, JACQUES (1984): “Des Tours de Babel”, en *Difference in Translation*, trans. Joseph F. Graham, Londres, Cornell University Press, pp, 165-249.

_____ (1999): “Qu'est-ce qu'une traduction 'relevante'?", en *Quinzième assises de la traduction littéraire, 1998*, Arles, Actes Sud., pp. 561-576.

DONALD, MERLIN (1991): *Origins of the modern mind: three stages in the evolution of culture and cognition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

DU SAUTOY, MARCUS (2020): *Programados para crear*, trad. Eugenio Jesús Gómez Ayala, Barcelona, Acantilado.

DURANTAYE, LELAND DE LA (2006): “The Art of Ignorance. An Afterword to Ludwig Börne”, *Harvard Review*, 31, pp. 65-70.

EAGLETON, TERRY (2007): *Cómo leer un poema*, trad. Mario Jurado, Madrid, Akal.

EHRLICH, SUSAN (1990): *Point of View A Linguistic Analysis of Literary Style*, Nueva York, Routledge.

EMRE, MERVE (2021): *The Annotated Mrs. Dalloway (Virginia Woolf)*, Nueva York, W. W. Norton & Company.

ELIOT, THOMAS STEARNS (1923): “Ulysses, Order, and Myth”, *The Dial* (nov.), pp.480-83.

- FABE, MARILYN (2004): *Closely Watched Films. An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- FLEISSNER, ROBERT F. (1972): "Prufrock's 'ragged claws'", *English Studies*, 53(3), pp. 247-248.
- FRANKEL, MARGHERITA (1982): "Biblical Figuration in Dante's Reading of the Aeneid", *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 100, pp. 13-23.
- FRIEDMAN, NORMAN (1955): "Point of view in fiction: the development of a critical concept", *PMLA*, 70(5), pp. 1160-1184.
- FRYE, NORTHROP (1998): "El orden de las palabras", *Revista de Occidente*, 82, pp. 74-88.
- GARCÍA TORTOSA, FRANCISCO (2022): "Introducción", en Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas Lagüéns, *James Joyce, Ulises*, Madrid, Cátedra, pp. vii-lxx.
- GARDNER, HELEN (1958): "The Aged Eagle Spreads His Wings", *The [London] Sunday Times*, 21 September.
- GENETTE, GÉRARD (1989): *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- GONZÁLEZ, JULIO *et al.* (2006): "Reading cinnamon activates olfactory brain regions", *NeuroImage*, 32, pp. 906-912 [en línea] <<https://www3.uji.es/~gonzalez/neuroimage.pdf>> [consulta: 20 de marzo de 2023].
- GUTHRIE, WILLIAM KEITH CHAMBERS (2012): *Historia de la filosofía griega. Vols. I-VI*, trad. Joaquín Rodríguez Feo, Álvaro Vallejo Campos y Alberto Medina González, Madrid, Gredos.

- HUMPHREY, ROBERT (1954): *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley (Los Ángeles)-Londres, University of California Press.
- HUT, PIET; ALFORD, MARK & TEGMARK, MAX (2006): “On Math, Matter, and Mind”, *Foundations of Physics*, 36, pp. 765-794.
- JAMES, HENRY (1962): *The Art of the Novel, Critical Prefaces*, Nueva York, Charles Scribner’s Sons.
- JAMES, WILLIAM (1931): *The Principles of Psychology. Vol. I*, Nueva York, Henry Holt & Company.
- KIBERD, DECLAN (2011): “Introduction”, en *James Joyce, Ulysses*, Londres, Penguin, pp. ix- lxxxviii.
- KORSYBSKI, ALFRED (1994): *Science and Sanity: an introduction to non-Aristotelian systems and general semantics*, Nueva York, Institute of General Semantics.
- LEHRER, JONAH (2008): *Proust y la Neurociencia: Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, trad. Bernardo Moreno Carrillo, Barcelona, Paidós Ibérica.
- LEWES, GEORGE HENRY (1879): *Problems of life and mind (Third Series, Problem The First)*, Boston, Osgood and Company.
- _____ (1880): *Problems of life and mind (Third Series, Problem four)*, Boston, Osgood and Company.
- LUBBOCK, PERCY (2022): *The Craft of Fiction*, Milton Keynes, Pinnacle Press (reimpr. = 1921).
- MANGUEL, ALBERTO (1996): *A History of Reading*, Canada, Alfred A. Knopf.

MARTÍN, REBECA (2007): *La amenaza del yo, el doble en el cuento español del siglo XIX*, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo.

MAZUR, BARRY (2007): “When is one thing equal to some other thing?”, [en línea] <https://people.math.harvard.edu/~mazur/preprints/when_is_one.pdf> [consulta: 4 de septiembre de 2023].

NABOKOV, VLADIMIR (1948): “Good Readers and Good Writers”, [en línea] <http://moodyap.pbworks.com/f/nbkv.GoodReaders_Writers.pdf> [consulta: 3 de octubre de 2022].

NEWMARK, PETER (1992): *Manual de traducción*, trad. Virgilio Moya, Madrid, Cátedra.

PATRON, SYLVIE (2014): *Toward a Poetic Theory of Narration Essays of S.-Y. Kuroda*, Berlín-Boston, Walter de Gruyter.

PAZ, OCTAVIO (1956): *El Arco y la Lira*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

_____ (1971): *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets.

PENFIELD, WILDER (1958): “Some mechanisms of consciousness discovered during electrical stimulation of the brain”, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 44(2), pp. 51-66.

PFEIFFER, JOHANNES (1951): *La Poesía*, trad. Margit Frenk Alatorre, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

PIGLIA, RICARDO (2005): *El último lector*, Barcelona, Anagrama.

POUND, EZRA (1917): “T. S. Eliot”, *Poetry*, 10(5), 264-271 [en línea] <<http://www.jstor.org/stable/20571345>> [consulta: 10 de mayo de 2018].

_____ (1968a): *El abc de la lectura*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

_____ (1968b): *Literary Essays of Ezra Pound*, Nueva York, A New Directions Book.

RAMÓN Y CAJAL, SANTIAGO (2008): *Reglas y consejos sobre investigación científica (los tónicos de la voluntad)*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas.

RUSSELL, BERTRAND (1971): “Introducción”, en *Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. David Francis Pears y Bernard Francis McGuinness, Suffolk, The Chaucer Press, pp. xi-xxv.

SACKSS, OLIVER (2019): *El Río de la Conciencia*, trad. Damià Alou, Barcelona, Anagrama.

SCHORER, MARK (1948): “Technique as Discovery”, *The Hudson Review*, 1(1), pp. 67-87.

STEIN, GERTRUDE (2010): “Composition as Explanation”, en *Poetry Foundation* [en línea] <<https://www.poetryfoundation.org/articles/69481/composition-as-explanation>> [consulta: 12 de agosto de 2022].

STEINBERG, ERWIN R. (1982): *La Técnica del Fluir de la Conciencia en la Novela Moderna*, trad. Elisa Moreno, México D.F., N.O.E.M.A Editores.

STEINER, GEORGE (1980): *Después de Babel, aspectos del lenguaje y la traducción*, trad. Adolfo Castañón, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

TODOROV, TZVETAN (1982): *Simbolismo e interpretación*, trad. Claudine Lemoine y Márgara Russotto, Caracas, Monte Ávila Editores.

TORRE, ESTEBAN (2001): *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.

- VELASCO, ELISA (2003): “Hacer imágenes”, *Escuela de Noche*, 10, pp. 1-6 [en línea] <<http://yoteinvitoati.weebly.com/uploads/1/6/4/5/16452496/elisavelascohacerimagenes.pdf>> [consulta: 21 de diciembre de 2018].
- VENUTI, LAWRENCE (2013): *Translations Changes Everything*, Nueva York, Routledge.
- VOLPICELLI, ROBERT (2012): “Against Things: The At-Home Objects of Marianne Moore”, *Twentieth Century Literature*, 58(4), pp. 640-662 [en línea] <<https://www.jstor.org/stable/24247021>> [consulta: 12 de septiembre de 2023].
- WOOLF, VIRGINIA (1919): “Modern Novels”, *The Times Literary Supplement*, April 10.
- _____ (1925): *The Common Reader*, Nueva York, Mariner Books.
- WULLSCHLAGER, JACKIE (2006): “Introducción”, en *Hans Christian Andersen, Fairy Tales*, trad. Tiina Nunnally, Nueva York, Penguin Books.
- ZARIAH AGNEW; KISHORE, BHAKOO & BASANT, PURI (2007): “The human mirror system: a motor resonance theory of mind-reading”, *Brain Res Rev.*, 54(2), pp. 286-293 [en línea] <<https://psycnet.apa.org/doi/10.1016/j.brainresrev.2007.04.003>> [consulta: 24 de agosto de 2023].